

# من إحدى الزوايا

يحيى حقى



## هذه المواقف ..

أهم المواقف الدولية التي عاصرنا عتراتها وتآكلها حقوق الشعوب والإنسان للعدالة والحرية والمساواة ، صيغت على دوى المدافع أو تحت سحابة من الدخان انطلقا بها حريق المعركة ، اليد التي توقع مغضبة بالدعاء ، محتكة في التدمير ، موائيق كلها محمول على المستقبل أما اليوم فباق على حاله ، بل المطلب أن يساعد الفتك أو القهر ، كان من العسير تصديق أنها خالصة لوجه الحق والمثل العليا ، بل هي - كميثاق الأطلسي - قد لظقت بها شبهة النعابة من أجل كسب الحرب أولا وقبل كل شيء ، أو هي - كميثاق عصبة الأمم - ليست في مجتمع من القرناء ، يلفهم رباط من الأخوة ، بل في مجتمع ينقسم الى عدو معتد مجرم ومدافع شريف يرى ، تقى - هكذا الزعم ، جريمة الأول أنه انهزم وفضل الثاني أنه انتصر ، أو - كميثاق الأمم المتحدة - في مجتمع مماثل للسابق ويؤيد عليه أنه ينقسم الى كبار بعدد اصابع اليد وحشد من الصغار ، يختص الكبار وحدهم بحق الفيتو الذي يحيل التصويت الى مهزلة ويهدد الحكم الصادر بالأغلبية أو حتى بالاجماع .

كم أحلم بموائيق لا تفسر غسبر الذي تعلن ، تصدر عن ايمان خالص بالمثل العليا وتستهدفها ، توقعها يد غير ملوثة ، في زمن سلم دفنت فيه المساوات ، في مجتمع من القرناء ، ملستزم بأخوة البشر وحقهم في السعادة ، ولكن كيف؟ التعريف المستقر لكلمة السلم أنه فترة استعداد حرب جديدة ، لم تكن نعلم عن الحرب الا صورة واحدة تحصرها في رقعة صغيرة وبين شعوب قليلة ، الآن شهدنا مرتين الحرب العالمية التي تعم الأرض والحرب الساخنة ، والحرب الباردة ، ولعل اصلق وصف لا يمانا هذه هو أنها فترة حرب دافئة ، فهذه صورة جديدة ، والبقية تأتي .

وهذه الموائيق صيغت فوق ذلك في وقت بدا فيه كأنما تم الفصل بين الوازع الخلقى والوازع المدني ، حقا ان الجمع بينهما لم يكن من دين العلاقات الدولية ، مهما اختلف الزمان والمكان ، رجل السياسة يوصف بأنه المتجرد من العواطف ، ويقصد بهما خيرا لا شرها ، وحين يقول (المصلحة تقضى) أو (.. من الوجهة العملية ..) فلا معنى لقوله الا أنه يتجاهل أى قياس خلقى ،

حتى ولو كان في صفه ، غاية امره أنه يأتي في المرتبة الثانية ، ولكن الجلاء أن الفصل امتد الى العلاقات داخل المجتمع الواحد ، للرجل الصالح معنى محصور في دائرة مغلقة ، والمواطن الصالح معنى محصور في دائرة أخرى مغلقة ، في هذا الجو لم يعد ميل رجل الدولة هو التقرب ولو ببطء - من الجمع بل الاسراع الى مزيد من الفصل ، والا كيف ساع له - وطلب منا أن نستسيغ - أن تقوم الدول المنتجة للقنبلة الذرية بالتفاوض والتعاهد من أجل منع انتشارها ، فلولا هذا الفصل لكان التفاوض والتعاهد من أجل تحريم انتاجها ، واتلاف المخزون منها ، اما الآن فنحن امام منطق مذهل. الاكثار من انتاج القنبلة والتفاوض من أجل منع انتشارها ، ياله من تناقض عجيب ! لا يهم الناس أن يفهموا أن منع الانتشار هو خطوة نحو منع الانتاج ، طبقا لمبدأ « المصلحة تقضى » أو « من الوجهة العملية » غشابة عليهم ووقوفهم أنهم يقررون بهم .

ولعلنا في الشرق العربي أبصر الناس بهذا التفرير ، لا بفضل الحكمة بل بفضل المصائب ، فنحن نرى بعض الدول الكبرى التي ترفع لواء الموائيق الدولية المعترفة والمؤكدة لحقوق الشعوب والانسان ، للعدل والحرية ، نخسنا بأقصى ما تقدر عليه من اهدار لهذه الحقوق ، على مرأى منها ومسمع ، شعب يزججه عن وطنه غاصب معتمد متوحش ، ينهب املاكه ويفتك بشيوخه ونسائه واطفاله ويدوس حرمانه ويستشري اعتدائه فيعم الجيران ويحتل اجزاء من اراضيهم ، لا يبالي أن يثير حربا دينية أو يدفع بالعالم الى الهاوية - يحدث هذا كله دون أن يعترف لهذه الدول الكبرى جفن بل يتشلق لسانها بالموائيق الدولية ، ولم لا ؟ اقليست هذه الموائيق الدولية حين صيغت كانت تهدف صالح مجتمع تسميه بالمتحضر ، اما المجتمع غير المتحضر عندها - ونحن فيه - فمطروود من نظرها . هذا التقسيم لا يزال يكمن كالسم الخفي في كيان ما نسميه ببيتة الأمم المتحدة .

كم أحلم بيوم فيه الأفراد داخل مجتمعهم -- ولو ببطء - الى الجمع بين الوازع الخلقى والوازع المدني ، حينئذ يحق لنا أن نأمل نشوء مجتمع دول يضمن حقوق الشعوب والانسان وتصلق فيه موائيق الحرية والعدالة ، ليس هذا تشاؤما بل امتحانا للواقع ، وليس هو استقراقا في الاحلام بل تشوفا لمستقبل قادم ولا ريب ، فان حركة التاريخ - تدفعها منجزات العلم بسرعة لم يشهدها عصر من قبل - ماضية الى تحقيق التكافل بين البشر جميعا ، ولا تكافل بلا وحدة واخوة .

# المجالس القومية

بقلم : بدر الدين ابوغازي

حجازي وزير الخزانة عن خطة تنفيذ بيان ٣٠ مارس فأشار التقرير الى نهج للعمل وتنظيم للعلاقة بين هذه المجالس والحكومة من ناحية وبينها وبين التنظيم السياسي من ناحية أخرى .  
أشار التقرير الى أن من مهام الوزير رسم سياسة قومية للقطاع انذى يتولاها ويتقدم بها الى مجلس الوزراء لمناقشتها بحكم المسئولية الجماعية التي نص عليها الدستور وتحقيقا للملتحان والتكامل بين السياسات المقترحة في القطاعات المختلفة .

وبعد ذلك تحال السياسة المرسومة في كل قطاع الى المجلس القومي المختص الذي يضم عناصر من أهل الخبرة العملية وأساتذة الجامعات والمعنيين بشئون هذا القطاع لمناقشة هذه السياسة مع المقترحات التي ترد اليه في نفس الوقت من التنظيم السياسي عن طريق اللجان الفنية الملحقة باللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي في شأن السياسة القومية المتعلقة بنفس القطاع .

ومن خلال دراسة المجلس القومي لوجهات النظر التنفيذية كما وردت من الوزارات عن طريق مجلس الوزراء ، ووجهات النظر السياسية الشعبية كما وردت من التنظيم السياسي ، وذلك في ضوء الخطة العامة للدولة - يخلص المجلس الى اقرار السياسة الواجبة الاتباع وتحال عن طريق رئيس الجمهورية الى مجلس الأمة وبعد أن يتم التصديق عليها تشريعيا تعاد الى الوزارات المختصة لتنفيذها .

وخلاصة التقرير الذي أقره مجلس الوزراء أن المجالس القومية المتخصصة تقر السياسة القومية كل في نطاق تخصصه فالمجلس الاقتصادي القومي يقر السياسة الاقتصادية والمجلس الاجتماعي القومي يقر السياسة الاجتماعية والمجلس الثقافي القومي يقر السياستين الثقافية والاعلامية .

واذ اتضحت المعالم الاساسية للمجالس القومية في تقرير الخطة التنفيذية لبيان ٣٠ مارس وتحدد موقعها من هيكل بناء الدولة باعتبارها أحد أجهزة

حمل بيان ٣٠ مارس بشارة ميلاد المجالس القومية المتخصصة حين أشار في معرض بناء الدولة الحديثة الى أن عملية بنائها لا تقوم بعد الديمقراطية الا استنادا على العلم والتكنولوجيا ولذلك فان من المحتم انشاء المجالس المتخصصة على المستوى القومي سياسيا وفتيا لكي تساعد على الحكم .

وقد أشار البيان الى أنه لا بد الى جانب مجلس الدفاع القومي من مجلس اقتصادي قومي يضم شعبا للصناعة والزراعة والمسال والعلوم والتكنولوجيا ، ولا بد من مجلس اجتماعي قومي يضم شعبا للتعليم والصحة وغيرها مما يتصل بالخدمات المختلفة . . . وأخيرا فلا بد أيضا من مجلس ثقافي قومي يضم شعبا للفنون والآداب والاعلام ، وفي موضع آخر من البيان حين رسم بعض خطوط أساسية في الدستور الجديد أشار الى البند الرابع الى أن تتضمن مواد الدستور النص على قيام الدولة العصرية وادارتها لأن الدولة العصرية لم تعد مسألة فرد ولم تعد بالتنظيم السياسي وحده وإنما أصبح للعلوم والتكنولوجيا دورها الحيوي ، ولهذا فانه يجب أن يكون واضحا كما جاء في البيان أن رئيس الجمهورية يباشر مسئولية الحكم بواسطة الوزراء وبواسطة المجالس المتخصصة التي تضم خلاصة الكفاءة والخبرة الوطنية بما يحقق ادارة الحكومة عن طريق التخصص واللامركزية .

فكرة المجالس القومية اذن بمعناها التي ألمح اليها البيان صدرت عن الظروف والاعتبارات التي دعت اليه . . . والبيان يولي هذه المجالس اهتماما خاصا حين يقردها لها مكانا ضمن الخطوط العامة التي يجب أن يتضمنها الدستور باعتبارها من مؤسسات الدولة الكبرى ، وباعتبارها أداة من أدوات مباشرة رئيس الجمهورية لمسئولية الحكم . وقد تحدت خطوط رئيسية لهذه المجالس في تقرير اللجنة الوزارية المشكلة من الدكتور حلمي مراد وزير التربية والتعليم والدكتور عبد العزيز

رئيس الجمهورية يرد اليها من مجلس الوزراء مشروعات السياسة القومية لكل قطاع فتبحثها وترفعها اليه ويأتي بعدها المستوى الأعلى الذي يتمثل في لجنة الخطة فإن الأمر يتطلب بعد ذلك تصورا لمجال عمل تلك المجالس واختصاصاتها وتشكيلها وسير العمل فيها ، وهذا هو ما تكفل به الدكتور حلمي مراد في تقرير مستقل عن نظام المجالس القومية المتخصصة .

وفي حديثه عن هذه المجالس أشار الى أن مساهمة المجالس المتخصصة واستئصالها من عناصر متناثرة يضمن الدراسة الكاملة الدقيقة للسياسة القومية في كل قطاع قبل وضعها موضع التنفيذ وهذا من شأنه أن يجعل السياسة القومية لاتتصل بشخص وزير معين بالذات بحيث تتغير بحلول وزير آخر وانما ستضمن تتابع الوزراء على تنفيذها .

واذ كان مجلس الدفاع القومي قد صدر قرار بانشائه فقد بقيت المجالس الأخرى التي أشار اليها بيان ٣٠ مارس وهي وإن قصرت في بيان ٣٠ مارس على ثلاثة مجالس باعتبار أن العلوم تدخل في نطاق المجلس الاقتصادي القومي إلا أنها جاءت في اقتراح الوزير في صورة مجالس أوهو المجلس الاقتصادي والمجلس الاجتماعي والمجلس الثقافي ومجلس البحث العلمي أما المجلس الاقتصادي فهمته في تصوره وضع السياسة الاقتصادية بما يحقق الترابط والتكامل بين كافة القطاعات الاقتصادية تحقيقا للأهداف المحددة في الخطة العامة القومية ويتفرع عن هذا المجلس خمس شعب رئيسية للزراعة وأخرى للصناعة وثالثة للعلاقات الاقتصادية الخارجية ثم شعبية التجارة الداخلية والتمويل وشعبة التخطيط المالي .

بينما يختص المجلس الاجتماعي في تقريره بسياسة التعليم والتدريب والتوظيف والرعاية الخلقية والبدنية والصحية وحماية المجتمع وتوفير خدمات الإسكان والمواصلات وهو بدوره ينقسم الى شعب للتعليم والتدريب والعمالة والصحة العامة والشباب والأسرة والمجتمع .

واختص المجلس الثقافي القومي بوضع خطط تشجيع العاملين في ميادين الفنون والآداب والعمل على الانتفاع بالمستوى الفكري وتوجيه الجهود وتنسيقها لإبراز الطابع القومي في إنتاجنا الفكري

في شتى المجالات وتحقيق التقارب في الثقافة والذوق الفني بين المواطنين والعمل على انعاش الحركة الأدبية والفنية وإزدهار الشخصية المصرية في إطار طابعها الحضاري .

وتتمثل شعبه في شعبة للآداب مهمتها رعاية وتشجيع الحركة الأدبية وشعبة للفنون تضع خطة الدولة في مجال رعاية الفنون المتنوعة .

وشعبة للإعلام تضع سياسته داخليا وخارجيا، وحسب المجلس يعني في رأيه عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .

أما أفراد مجلس للبحث العلمي فمهمته أن دولة عصرية تعتمد على العلم والتكنولوجيا يجب أن توجه عنايتها الكبرى للبحث العلمي وإنشاء مجلس متخصص له يتولى وضع السياسة في ميدان البحث العلمي وتحديد أولوياته وتوزيع اعتماداته وتنسيق استخدام الأجهزة العلمية .

وفي تصوره لتشكيل هذه المجالس أشار الدكتور حلمي مراد الى أن هذه المجالس ينبغي أن تشمل عناصر ثلاثة :

١- عنصر تنفيذي يضم الوزراء المعنيين ورؤساء بعض الوحدات والأجهزة التنفيذية ذات الشأن بحكم مهامهم .  
٢- عنصر فني يضم ممثلين فنيين من أعضاء التنظيم السياسي تختارهم اللجنة المركزية ورؤساء اللجان الفنية بمجلس الأمة .

وعنصر فني مختار يضم أعضاء يعينون بقرار من رئيس الجمهورية من الأشخاص ذوي الكفاءة الفنية والتفوق الملحوظ من أهل العلم والخبرة في ميدان تخصص كل شعبة .

وعندما انعقد المؤتمر القومي للاتحاد الاشتراكي كان لنا أن نرتقب منه دراسة لموضوع المجالس المتخصصة غير أن هذه الدراسة لم تظهر ، لا في إشارات وردت في تقرير لجنة التهيئة الداخلية إذ اقترحت إنشاء مجلس قومي للتعليم يتشاور على مستوى الدولة كل نواحيه في المسائل المختلفة يرسم السياسة العليا للتربية والتعليم في شتى مراقيها ويسهم في توجيه التدريب في عديد من المراكز .

ثم إشارة أخرى عن تشكيل المجالس القومية عامة إذ أوصت اللجنة بأن يتم اختيار أعضاء هذه المجالس من بين أصحاب الكفايات في مختلف المواقع ، كل في ميدان تخصصه وأن تكون تابعة

لرئيس الجمهورية مباشرة حتى تستطيع تقديم  
حصولها لاستنها للمشروعات بعد استيعاب كافة  
الآراء من الأجهزة التنفيذية والأجهزة الشعبية .

ولعل مسئوليات المؤتمر في دورته الأولى وما  
تصدى له من أمور لم تنتج دراسة أشمل لموضوع  
المجالس وقد تتسع الدورة القادمة لمزيد من  
الدراسات في هذا المجال .

هذه هي صورة المجالس القومية منذ مثلت في  
بيان ٣٠ مارس وما أضيف إلى معالم هذه الصورة  
من خلال التقارير الرسمية للتنظيم السياسي  
واللحكومة .

أما صورة المجالس عند أصحاب الرأي من  
المفكرين والكتاب فأوضحها ما تصدى له الأستاذ  
بدر الدين من دراسات قيمة في جريدة الجمهورية  
فضلا عما أفردته هذه الجريدة خلال أعداد متوالية  
من عرض لنماذج من المجالس والهيئات العلمية  
المقابلة للمجالس المتخصصة في عديد من المول .  
وقد بدأ الأستاذ بدر الدين نقاشه لوضع هذه  
المجالس من السياج الفكري الذي ظهرت في نطاقه  
وهو بيان ٣٠ مارس . . . وعنده أن فكرة المجالس

نبشت من الخطر الذي يهددنا وأن مهمتها توفير  
الوعي القومي اللازم لإصدار التوجيهات وصياغة  
التشريعات التي تستهدف أساسا تكوين الأمة في  
المستقبل وليس المساهمة المباشرة في الحكم  
والتخطيط المرتبط بالتنفيذ والتحقيق المباشر .

وهو يرى أن مكان هذه المجالس هو الاتحاد  
الاقتصادي ومؤتمره القومي باعتباره أعلى سلطة  
في الأمة .

كما أن هدفها ينبغي أن يكون صناعة الإنسان  
لا الحلول القريبة وهذا يتطلب في رأيه ألا تقف  
عند حد تقوية المجالس القائمة أو إعطائها مزيدا  
من الفعالية وإنما يقتضى ظهور مجالس جديدة  
كحلقة عالية من حلقات الاختيار والإقرار للسياسة  
والتخطيط القومي .

أما الدكتور لويس عوض وهو أول من تصدى  
للموضوع بالقياس إلى المجلس القومي للثقافة فقد  
بدأ باستعراض حكم فيه على المجلس الأعلى للآداب  
والفنون بالفشل وكان حكمه مبنيا على حيثيات  
لم تكن منصفة أخذ فيها على المجلس دون أن يعطى  
له أو يظهر أوجه تشابهه ، ودوره في حياتنا  
الثقافية وقصور الأجهزة التنفيذية عن الاستجابة

إلى توصياته في المجالات العديدة التي تناولها  
بوعي واستنارة وإخلاص ، بل هو قد ذهب إلى أن  
المجلس قيد فقد مرر وجوده بعد إنشاء وزارة  
الثقافة رغم فارق مهمة المجلس كجهاز تخطيطي  
استشاري للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية  
ومهمة وزارة الثقافة كجهاز تنفيذي . . . وضعف  
فعالية المجلس مرجعها أسباب عدة يتجمع معظمها  
من خارجها .

وقد أخلص المجلس فيما قدم من دراسات وما  
وضعت الخبرات التي تجتمعت في لجانه من  
توصيات ولكن ليس عليه وحده أسباب عدم  
الاستجابة إلى الكثير من توصياته .

وقد أبرز الدكتور لويس عوض في دراساته  
الشاملة مفهوم مباشرة الحكم من خلال المجالس  
المتخصصة وما ينبغي أن يتحدد على ضوء هذا  
المفهوم من دور هذه المجالس باعتبار أن مسئولياتها  
ينبغي أن تباشر من خلال قرارات وتوصيات وأن  
وظائفها التخطيط والمتابعة وليس التنفيذ .  
ولا يمتنع ذلك من حق الوزارات في الاقتراح  
والمبادرة والمشاركة .

وفي رأي الدكتور لويس عوض أن المجلس  
الثقافي ينبغي أن يلعب المفكرين والإدباء والفنانين  
بذلك الطيف المقدس إلى استلهم تراث الآباء  
والأجداد الرسمى منه والشعبي على حد سواء  
وتجسيده باعادة النظر فيه وإعادة صياغته على  
ضوء التجربة الإنسانية الشاملة في الفكر والأدب  
والفن عبر الحضارات المتعاقبة ، وهو يلج على مهمة  
المجلس في تحقيق تكامل الشخصية المصرية وفي  
جعل تراثنا ذا مغزى للإنسان القرن العشرين مع  
المواصلة بين الأصالة والعصرية معا .

وهو يلج على مهمة المجلس الجديد في مقاومة  
ما أسماه « بالفلاح الفكري » وفي إحياء المناخ  
الفكري الطلق اللازم لإيجاد التكامل في شخصية  
الثقاف المصري حتى يزول هذا الازدواج في  
الشخصية درجة درجة ويتحول العلم إلى عمل  
والقيم والعقائد إلى سلوك ويتجلى الدين في شئون  
الدنيا صدقا في الفكر والقول والفعل وتسامحا مع  
الغير وخشوعا أمام الله لا مجرد أشكال طقوس  
وعبادات كما أنه يعتقد الأمل على اضطلاع المجلس  
بالكثير عن طريق الثقافة في كل دعوة إلى  
العصرية والمعاصرة وإلى بناء الدولة الحديثة .

أما مقاله الأخير فكان دعوة إلى فصل الثقافة عن الإعلام وإنشاء مجلس قومي مستقل له عن مجلس الثقافة خشية ما يؤكده جمع الاثنين في مجلس واحد من قضاء على الفكر في سبيل الدعوة لصعوبة التوفيق بين مقومات الثقافة ومناخها ومقومات الإعلام ومناخه .

تلك هي معالم الصورة التي ارتسمت للمجالس القومية منذ ٣٠ مارس وهي صورة تتيح في جميعها استعراض أوجه النظر واستجلاء ملامح تشكلت . . . قد لا تكون هي المعالم الأكيدة للمجالس ولكنها على الأقل تحضير متكامل للوحة لم يبق إلا تجميع عناصرها وتأكيد خطوطها ، على ضوء تجارب مرت بنا واستيعاب من ظروف واقعنا .

أما تجاربنا الماضية فترجع إلى مدخل العصر الحديث حين بدأت محاولات إقامة هيكل عصري على أرض مصر كانت أول صورة للمجالس المتخصصة هو المجمع العلمي المصري الذي أقامه بونايرت عن إيمان بأن العلم يترك آثارا إيجابية من الحرب وأنه ما لم يخلف وراءه أثرا في التشريع وفي التقدم الصناعي والعلمي ، وفي جلال الأعمال الفنية فلن يكون حظه في سجل التاريخ أكثر من فقرة عابرة ، ومصر تصلح نموذجا تجريبيا لتحقيق هذه الغايات كما يقول جبرالده جبرولد في كتابه القيم « بونايرت في مصر » .

كان المجلس العلمي ضربا من التجميع لأرباب الفكر لتحقيق هدف لم يسبق له نظير وانقسمت مهام المجلس قسمان قسم للحاجات العاجلة تناول تطهير طواحين الهواء وتطهير الترع وصيانتها وصنع الأدوات وإصلاح النظام المالي ، وقسم آخر يتناول التمهيد لتطوير مصر الاقتصادي عن طريق دراسات تتناول شق قناة تصل البحر الأحمر بالبحر المتوسط وبناء القناطر والإفادة من مياه النيل ووضع نظام تعليمي جديد .

ثم ارتسب كل جانب من جوانب هذا البلد الأسطوري بكوكب العلماء والمعماريين والموسيقيين والأثريين والرسميين والرياضيين وعلماء الطبيعة والجيولوجيين ، وحسب هذا المجلس أثر من أعظم الآثار وأخلفها هو كتاب « وصف مصر » بمجلداته العشر الشاملة لنصوص تناولت جوانب الحياة في هذا البلد ومجلداته الأربعة عشر من اللوحات وقد أنجز هذا العمل العظيم خلال ثلاث سنوات .

ولقد ولد علم الآثار المصرية في المجمع العلمي وظل المجلس قواما على الأبحاث الجردة وإن طفرت العلوم التطبيقية عنده برعاية أكبر .

هذه هي صورة المجمع العلمي الأول في تاريخ مصر الحديث وآثاره التي خطت نهجا في البحث العلمي والدراسات الفنية .

وعرفت مصر بعد ذلك أشكالا من الهيئات والمجالس الثقافية والعلمية والاقتصادية . . . ولكن صورة المجالس القومية عادت تتأكد أكثر وضوحا واستكمالاً بعد الثورة . فأنشأت في سنة ١٩٥٢ المجلس الدائم لتنمية الانتاج القومي لمهمة بحث المشروعات الاقتصادية التي يكون من شأنها تنمية الانتاج القومي في الزراعة والصناعة والتجارة وما يتعلق بها من مشروعات ، وتشجيع الصناعات القائمة وإنشاء صناعات جديدة وتقوية حركة التصنيع مما يجعل الصناعة موردا رئيسيا للمبادء وتنظيم الاسواق الداخلية والبحث عن أسواق خارجية للمصادرات والنظر في تدبير الوسائل لتمويل هذه المشروعات وبحث نظام الضرائب والرسوم الجمركية بما يسائر نهضة الانتاج والتجارية ما يلزم من التشريعات لتحقيق هذه الأغراض .

وكان على المجلس خلال سنة من تأريخ العمل بقانون إنشائه وضع برنامج اقتصادي لتنمية الانتاج القومي يتوفر فيه تقديم المشروعات الأكثر إنتاجا والأيسر تنفيذا والأقل تكلفة مع مراعاة أهميتها للاقتصاد القومي وعلى أن يتم تنفيذ البرنامج في ثلاث سنوات ثم يضع المجلس بعد ذلك برامج أخرى لتنمية الانتاج القومي يستغرق تنفيذها مددا معينة .

وفي سنة ١٩٥٣ أنشأت الدولة المجلس الدائم للخدمات العامة وذلك للإشراف على النهوض الاجتماعي في مجالاته المختلفة والربط بينها باعتبارها وسيلة وغاية وبين برامج التنمية الاقتصادية . . . وغول المجلس في سبيل ذلك بحث السياسة العامة ووضع الخطط الرئيسية للتعليم والصحة والممرات والشئون الاجتماعية مع مراعاة التنسيق بينها وربطها معا بما يحقق النهوض الاجتماعي وبما يتفق والسياسة العليا للدولة ، ومتابعة تنفيذ المشروعات بمختلف الطرق وتقدير القيمة الحقيقية للخدمات وتبيان الوسائل التي

تؤدي الى الوصول بهذه الخدمات الى الحد الاعلى من الكفاءة والنجاح .

وقد جمع المجلسان عناصر من افضل الخبرات القومية .. واستطاعا في بدء الثورة أن ينهضا بدراسة عديدة من المشروعات وتبلور بوجودها أسلوب علمي للبحث والتخطيط .

وفي سنة ١٩٥٧ صدر قرار جمهوري بإنشاء مجلس أعلى للتخطيط القومي كما نص القرار على إنشاء لجنة للتخطيط القومي وقد ضم مجلسا الانتاج والخدمات الى لجنة التخطيط القومي استنادا الى الصلة الوثيقة بين عملها وعمل اللجنة .

أما المجلس الأعلى للتخطيط القومي فقام من أجل تحديد الاهداف الاقتصادية والاجتماعية وقرار خطط التنمية .

وأما لجنة التخطيط القومي فمهمتها حصر موارد الدولة الاقتصادية والبشرية ودراسة كيفية توجيهها الوجهة التي تصود على الشعب بالنفع الأقصى ولاعداد خطط التنمية اعدادا يؤدي الى تحقيق الاهداف التي يرسمها المجلس الأعلى للتخطيط القومي وذلك على مراحل مدروسة وطبقا لاسبقيات تراعى فيها احتياجات البلاد وامكانياتها الطبيعية والمالية .

وفي المجال الثقافي انشأت الدولة المجلس الأعلى للفنون والآداب في سنة ١٩٥٦ كهيئة مستقلة ملحقة بمجلس الوزراء .

ونص قانون المجلس على اضطلاع بتنسيق جهود الهيئات الحكومية وغير الحكومية العاملة في ميادين الفنون والآداب وربط هذه الجهود بعضها ببعض وابتكار وسائل تشجيع العاملين في هذه الميادين والعمل على الارتقاء بمستوى الانتاج الفكري في مجالات الفنون والآداب ، وبحث الوسائل التي تؤدي الى تنشئة اجيال من اهل الآداب والفنون يستشعرون الحاجة الى ابراز الطابع القومي في الانتاج الفكري المصري بشتى صنوفه ، مع العمل على التقارب بين الثقافة والفوق الفني بين المواطنين بما يتيح للأمة أن تسير موحدة في طريق التقدم محتفظة بشخصيتها وطابعها الحضاري المميز .

وألقي القانون على المجلس التزام تقصى احتياجات البلاد في عهد نهضتها الحاضرة في نواحي الانتاج الفني والادبي ومتابعة هذا الانتاج واستعراضه بصفة دورية ، وتجميع البيانات عن جهود الهيئات الحكومية وغير الحكومية في نواحي

البحث في الآداب والفنون ودراساتها أو ممارستها . كما أن عليه دراسة السياسة العامة للدولة في تقويم تلك الجهود وتشجيعها والارتقاء بمستوى الكفاءة الانتاجية فيها وما يتصل بهذه السياسة من تشريعات أو مهارات أو ميزات .

ووضع مآلاته تحقيق هذه السياسة من الخطط والمشروعات .

ويعمل المجلس أيضا وفقا لوثيقة انشائه على تنسيق الجهود الفنية والادبية للهيئات الحكومية وغير الحكومية بحيث تهدف متكاملة نحو الغاية القومية الموحدة وتنمى والخطط والمشروعات التي يرسمها المجلس .

ومن مسئوليات المجلس أيضا طبقا لقانونه العمل على تحديد مقاييس الجودة ومعاييرها في مختلف الانتاج الفكري في الفنون والآداب وتوحيد الاسس التي تقوم عليها المسابقات والاعلانات والجوائز التشجيعية كما يتولى منح هذه الجوائز والاعلانات أو يشير بالرأى على الهيئات الحكومية التي تتولى منحها .

أما وسيلة منازعة المجلس لوظائفه فتتحدد في ترادات وتوصيات يرفعها الى مجلس الوزراء لاتخاذ ما يراه بشأن اقرارها وتنفيذها .. وله أيضا في سبيل تحقيق اغراضه أن يصدر توصيات الى الهيئات الحكومية والاهلية العاملة في ميادين الفنون والآداب بما يتفق والسياسة العامة للدولة في هذا الشأن .

وظهرت فكرة المجالس المتخصصة في مجال البحث العلمي حين أنشئ المجلس الأعلى لدعم البحوث سنة ١٩٦٤ ووكل اليه تحديد مشروعات البحوث ذات الأولوية الخاصة في خدمة برامج التنمية ، والمساهمة في تمويل مشروعات البحوث العامة التي تهدف الى تقدم العلم وتدريب الباحثين وتشجيع العمل الجماعي بين الباحثين في الدولة وتنمية التعاون بينهم ورعاية المبرزين منهم ، ومتابعة نتائج البحوث التي يولها المجلس والعمل على اخراجها الى حيز التطبيق .

على أن أعاد نجاح هذه المجالس وتوفيقها في مهامها قد تفاوتت واختلف فيها المدى تبعاً لظروف نشأتها ومدى الترابط بينها وبين أجهزة التنفيذ وكذلك مدى استجابة هذه الأجهزة لما صدر عن هذه المجالس من خطط وتوصيات .

وأما مجلسا الانتاج والخدمات فقد قاما في بدء الثورة بالكثير وتجمعت لديهما حصيلة من

الدراسات والبحوث شكلت مساراً للعمل الثوري في مجال الانتاج والخدمات وفق اسلوب يسمى سير ايها مند هذا وجودهما المميز يا بصمتهما في منه التخطيط القومي لم يعد ههنا ذات ادور ادى اضطلع به مرابه اربع سنوات جمعت خلاصه من الخبرات والخفايا المصرية .

اما البحوث العلمية فقد تردد تنظيمها وتوجيهها بين مجلس اعلى اشىء ووزارة قامت لهذا الغرض تم الغيت واعيدت وبكى ظهور مراكز البحث العلمى وتعددها والرغبة في تطوير الانتاج وزيادته وتمتيته دفعت بحركة البحث خطوات خلال السنوات الماضية خاضت فيها مجالات لم يكن البحث العلمى في مصر يطرأها من قبل .

على ان المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب كان أطولها بقاء ، انتهى سنة ١٩٥٦ واُضيف اليه رعاية العلوم الاجتماعيه سنة ١٩٥٩ ومن أجل هذا فان تقييم نشاطه يصلح نموذجا وهاديا في تجربة المجالس القومية المتخصصة اذ هو اقرب الهيئات السابقة شبيها بها واتصال حياته على هذا المدى يتيح استظهار التجربة وتبين ممكن القصور أو النقص فيها .

ولا شك ان المجلس يجمع في تشكيلاته صفوة من خلاصة الخبرة المصرية في المجالات التي يختص اليها نشاطه .

واستعراض جهود المجلس بلجساته المختلفة يكشف عن جهود كبيرة بذلت يجمعها خط اساسى واضح هو الدراسة القومية الشاملة لمشاكلنا الثقافية وضع الخطط لدعمتها وارسائها .

غير ان فعالية هذه الجهود كان يقف في سبيلها اسباب نابعة من ذات المجلس تتمثل في تباعد اجتماعاته مما يجعل توصياته تتعثر ويباعد بينه وبين أجهزة التنفيذ .

كذلك فان المسئوليات التي وكلت الى المجلس لا تتناسب مع سلطاته كهيئة استشارية لا الزام لقراراتها سوى الالتزام الادبي .

والنلازم بين المسئولية والسلطة كان يقتضى التوصل الى المنهج الذى يجعل توصيات المجلس ترتبط مع الوزارات المختصة بنوع من الازام وكانت تقتضى تخويل المجلس على نحو ما سلطة متابعة التنفيذ .

ومتى كانت حدود العلاقات والاختصاصات غير واضحة فانه من الصعير ان يتحقق عن طريق المجلس ما هو معقود عليه من رجاء .

ولئن كان المجلس قد حرص على أن يؤكد الترابط بينه وبين أجهزة التنفيذ فأشرك ممثلها في لجانه ووكل اليهم متابعة تنفيذ توصيات المجلس في محيط عملهم الرسمى الا أن كل ذلك كان ضعيف الأثر . وما زال نشاطه اثني عشر عاما من حياة المجلس يرتقب من يدفع بتوصياته الى التنفيذ .

حقيقة قد لقي المجلس في الحقبة الاخيرة اهتماما من وزارة الثقافة منذ وكلت اليه تقييم نشاطها وما يستتبع ذلك من اقتراح خطط للعمل الثقافى صادقت استجابة الوزارة الا أن الأمر ما زال مرجعه الى المبادرات الفردية والى موقف كل وزير من المجالس الاستشارية ومدى الرغبة فى الاستعانة بها أو الاعراض عنها .

من أجل ذلك فان نجاح المجالس القومية يتطلب تمثلا واضحا لفلسفتها والهدف منها وهذا يوصل بطبيعة الحال الى الصيغة الملائمة التي تكفل لها الكيان اللائق بها في بناء الدولة المصرية .

وأذا كان بيان ٣٠ مارس قد خطط وظيفه هذه المجالس فنصر على قيامها لى تساعد على احدث كما أشار الى ان رئيس الجمهوريه يباشر مستوييه الحكم بواسطة الوزراء وبواسطة المجالس المتخصصة فان ذلك يحسن بطبيعة الحال لهذه المجالس وضعا يجعلها سلطة من سلطات الدولة ولا تعنى السلطة هنا أن تكون مقابلا أو موازيا لسلطة الوزارات والأجهزة التنفيذ وانما هي تعنى أن تكون هذه المجالس صاحبة الشأن ومرجع الراى في التخطيط للسياسة القومية في الاقتصاد بمعناه الشامل والعلوم وفي التعليم والصحة وفي الثقافة القومية بكل ما يتصل بها من فنون وآداب وايضا في خطط الاعلام الداخلى والخارجى وأدواته .

والصيغة التي اقترحتها اللجنة الوزارية التي وضعت الخطة التنفيذية لبيان ٣٠ مارس هي أكثر الصور ملائمة وتحقيقا لفعالية هذه المجالس اذ هي تتلقى السياسة المرسومة لكل قطاع عن طريق مجلس الوزراء تفتاقيها مع ما يرد اليهها من التنظيم السياسى عن طريق اللجان الفنية المتفرعة عن اللجنة المركزية ومن خلال هذه الدراسات تخلص المجالس الى وضع السياسة القومية لكل قطاع ثم تعال الى مجلس الأمة للتصديق عليها تشريعا . وبهذه المراحل تصبح خطط المجالس هي خطط الدولة تنترم بها الوزارات وهذا هو ما يعطى لقراراتها قوة التنفيذ والالزام .



ويتلقى التنظيم السياسي مع بيان اللجنة  
الوزارية في هذا النظر اذ يتطلب تبعية هذه  
المجالس لرئيس الجمهورية مباشرة حتى تستطيع  
أن تقدم له حصيلة دراستها بعد استيعاب كافة  
الآراء وهذا من شأنه أيضا أن يضع هذه المجالس  
في موضعها كأداة من أدوات الحكم ويجنب خططنا  
القومية الارتجال ويكفل لها العمق واستكشاف  
كافة الأبعاد من خلال عناصر الخبرة والكفاءة  
العملية التي يجب أن يراعى في اختيارها أعلى  
القدرات والمستويات .

ويتطلب ذلك في رأيي أن تكون عناصر هذه  
الخبرة هي الغالبة على أن يشارك في المجالس  
الوزراء المعنيون باعتبارهم أعلى مستويات الجهاز  
التنفيذي . على أن ضمان عمق الدراسات  
واستمرارها وأهمية المجالس القومية تتطلب أن  
يتوافر لها عدد كبير من اهل الفكر والرأي  
يتفرغون لها ويقفون جهودهم على أعمالها بمعاونة  
جهاز من اسباب الامتياز من الفتيين .

في هذا الاطار تتحدد علاقة المجالس القومية  
بالحكومة فهي علاقة قوامها التعاون والنظر الى هذه  
المجالس باعتبارها السلطة الفنية والعلمية العليا  
تلتزم الحكومة بتوصياتها متى أقرت .

وتتحدد أيضا علاقة المجالس بالتنظيم السياسي  
فهو كتمثيل لارادة المجتمع يوجه مسير العمل  
الوطني في جميع الأجهزة لتحقيق الاهداف الكبرى  
للمجتمع واللجنة المركزية هي القيادة السياسية  
للتنظيم تراجع الخطط التي تضعها المجالس من  
حيث ارتباطها بالعمل السياسي والتزامها لاطاره  
وكذلك الأمر في شأن دور مجلس الأمة في مراجعة  
الخطط القومية على ضوء الاهداف السياسية  
العامه .

كل سلطة تعمل في مجالها يربطها خط من  
التعاون ونهج علمي في تحديد العلاقات دون  
خلط في مهام كل جهاز من أجهزة الدولة . وهو  
ما يحدد للمجالس القومية موقعها في خريطة البناء  
التنظيمي للحكومة ويحدد أيضا عناصر تشكيلها  
من اهل الرأي والخبرة وبعض المسؤولين عن  
الجهاز التنفيذي .

ويبقى بعد هذا رايان يحتملان للنقاش أولهما  
فرد مجلس قومي خاص للبحث العلمي وفي  
اعتقادي أن ربط العلم بالمجلس الاقتصادي ضرورة  
من ضرورات هذه المرحلة التي تتطلب تخطيط  
الاقتصاد والصناعة والزراعة وكل مجالات الانتاج

وفق نهج قوامه الجمع بين العلم والتكنولوجيا  
وتطبيق حصيلة الابحاث العلمية في هذه المجالات  
فالعلم وحده كقيمة مجردة لا ينبغي أن يعمل في  
فراغ وانما ينبغي أن يرتبط بهذه المجالات ويدها  
بمناصر الجدة والتطور حتى تتشكل معالم الخطة  
القومية تشكلا يساير مقتضيات العصر . . والبحث  
العلمي قاسم مشترك بين هذه المجالات . . ولا يعني  
ذلك انتقاصا من أهمية البحث العلمي بل على  
العكس فانه بضعة في موقعه من مجالات العمل  
القومي . . ولهيئات البحوث المتخصصة بعد ذلك  
مجالها في الدراسات والابحاث التي تجريها كل  
في مجال تخصصها .

أما الرأي الثاني الذي يشادى بأفراد مجلس  
خاص للاعلام خشية تأثير الدعوة على الفكر  
والثقافة فقد يكون متأثرا بتجربة مرت بها وزارة  
الثقافة والارشاد القومي . . وهي تجربة ان دعت  
الى الفصل بين الوزارتين في مجال العمل التنفيذي  
الا أن مخاوفها لاتمتد بالضرورة الى مجال التخطيط  
اذا ما أحكم اختيار المجلس الثقافي القومي وتحقق  
اكتمال مقومات كل شعبة من شعبه . . وبعد هذا  
قد يكون لوجود شعبة الاعلام الى جانب شعبة  
الفنون وشعبة الآداب ثمة فائدة لتوجيه أسلوبنا  
الاعلامي وجهته الثقافية والاستعانة بمقومات هذا  
البلد الحضارية في اساليب الدعوة وتوجيه الاعلام  
نحو أدوات ووسائل أخرى قد تنكبنا طريقها في  
بعض وسائلنا الاعلامية في حين أن مخاطبة الفكر  
والوجدان الانساني عن طريق قيمنا الثقافية من  
اجدى وسائل الدعاية التي تلقى استجابة وهو  
ما أدركته الدول العصرية المتحضرة فاستطاعت أن  
تجعل من فنونها وآدابها أدوات مرهفة بالغة  
التأثير في الدعوة لها .

ولنا بعد هذا أن نرتقب الكثير من هذه  
المجالس اذا ما توافر لها كيانها الذاتي ومقوماتها  
وكفلت لها حرية البحث فالحاجة الى خطط علمية  
شاملة وسياسة مستقرة طويلة المدى اصبحت  
حاجة ملحة لا سبيل اليها الا بما يتساح لهذه  
المجالس من دراسات وما يصدر عنها من برامج  
والحاجة الى التوفيق بين واقعية خطتنا القومية  
وطموحها أمر تستطيع هذه المجالس أن تنصدي له  
وتضع في شأنه الدراسات لربط الهدف بالواقع  
وتحقيق التناسق بين الخطط المختلفة وابتكار  
استراتيجية جديدة للتنمية . تحقق الاستمرار  
بإداني الاحتياجات الرأسمالية اعتمادا على الابتكار

والتغيير التنظيمي في التكنولوجيا المادية والاجتماعية ، وتحسين انتاجية استخدام المواد وامكانية تحسين الكفاية الانتاجية كل ذلك من مسؤوليات المجلس الاقتصادي القومي على الأخص والحلول الثورية كما جاء بالميثاق لا يمكن الا أن تكون حلا علمية ومن أجل هذا فإن ربط خطط الصناعة والزراعة والرى وسياسة التصدير والاستيراد ربطا علميا يستطيع المجلس النهوض به .

كما أن وضع سياسة مستقرة للتعليم تستكشف احتياجات التنمية القومية وتوجه سياسة العلم وفقا لها وتطور من اساليب التعليم الجامعي والتعليم المهني وتكفل تحقيق أكبر قدر من الافادة من الطاقات البشرية المهددة هو من الحاجات الملحة التي ينبغي أن ينفذ بها المجلس الاجتماعي القومي . ومسؤوليات هذا المجلس ضخام في سياسة تنظيم النسل والخدمات الصحية وتخطيط اساليب الخدمة الطبية والتنسيق بينها ووضع أولويات ووسائل لامتداد الخدمات الصحية الى الريف واختيار الاساليب الملائمة والحلول التي تتفق مع طبيعة البيئة والسكان .

أما المجلس الثقافي القومي فدوره كبير وهام في وضع خطط النهوض بالفنون والآداب وكيفية الافادة من التراث القومي والربط من هذا التراث وروح العصر . وتحقيق وجودنا الثقافي مع الربط بين شخصية مصر الميزة وبين انتمائنا العربي واتصالها بحضارة البحر الابيض ، وموقعها الحضاري بين آسيا وافريقيا . كل هذه خطوط موعلة في العمق تتطلب دراسات عميقة من ذوي الفكر لتحقيق الكيان الثقافي المصري ومعاونة الوجدان المصري على المزيد من اكتشاف ذاته مع تحقيق الضمانات التي تكفل للإبداع الفكري والفني استمرار اسباب الحرية التي كفلها الميثاق .

إن المجالس القومية موكلة بصياغة سياسة جديدة نابعة من وجدان الأمة وحاجتها وارساء نهج وتقاليد للبحث والتفكير . مجالها هو الخطط الطويلة الثابتة لا الاعمال التنفيذية والبرامج العارضة .

ومسؤوليتها في صنع المستقبل تجعل منها طلائع رائدة في مجالات العمل الوطني لدعم بناء الدولة الحديثة بالعلم والفكر والثقافة .

الليل

والنهرة الفريدة

لشاعر : حسن توفيق



أرهقني التجوال

وانت .. يا حبيبتي .. كزهره فريده  
تنام في سرير طهرها .. ترى الآمال  
تأتي بها - في حلمها - بسمتها السعيدة

\*\*\*

يازهري الغريده

يلوجه آمالي الذي يشرق في القصيده  
يمسح حزنها ...

يفرج سجنها ...

ما بيتنا اعمق من أن يهدم الزلزال

أركانها الوطيدة

لكنني مكبل بهذه الأغلال

ترددى .. خواء جيبى .. خطوتى الشريد

من قبل أن اكتب هذه القصيدة الحزينة

أرهقني التجوال

نمت على الارصفة الغبراء في ليل المدينة

واصطخبت في داخل ظلالها .. ذلزال

يقوض الآمال

ويجعل الدنيا ضئيلة

\*\*\*

أرهقني التجوال

والليل يلعن الرؤى بمدية الكآبة

وكفه تنهال

على الشريد حينما الفنون والغرابه

تأسره كاشفة وجوها القضي المريبه

ناشبة في قلبه

عن صورة حبه

أمره اياه أن يطمس هالة حبيبته



## أعلام وردية في موكب هشاري

بقام: فتحي خليل

علمونا في المدرسة أن نذكر طلعت باشا حرب كلما ارتقت مدخنة في مصر • بل حفظنا في مآثره شعرا - وأطلقنا اسمه على شارع وميدان • والرجل لا يستحق النكران ولكن الأحق بالتذكار حين نرى المصانع هو سلامة موسى •

يحكي لنا الأستاذ محمد زكي عبد القادر في مذكراته التي طبعت باشا حرب دعاه إلى مكتبه وحالته على مطالبته للعالم بتمام اجتماعي • وقال له أن العمال المصريين لكي يصبحوا عمالا مهرة يحتاجون إلى تدريب وهو أمر يكلف الصناعة غير قليل • وكيف تطلب لهم تأمينا ؟ •

أي أن طلعت حرب كان وهو يبني المصانع معلق القلب بخزاة البنك • بينما كان سلامة موسى يدعو إلى الصناعة وإلى تأمين عمالها اجتماعيا • أي أن قلبه كان معلقا بالإنسان • وصورة المصانع اليوم ليست صورتها في ذهن طلعت حرب • بل صورتها في ذهن سلامة موسى • هو أحق بمآثره إذن من ذكريات • وقس على ذلك الكثير •

\*\*\*

١٩٢٧ ••

ذلك عام من أعوام النكسة في مصر • كانت الموجة الثورية التي بدأت منذ مارس ١٩١٩ قد جاءت بعد خمس سنوات دامت بأول حكومة وطنية منذ حكومة الثورة العربية عام ١٨٨٢ • بدأت حكومة سعد زغلول أعمالها في

منذ عشر سنوات • وسلامة موسى على سفر في رحلة غامضة لا يدرى أحسن على وجه الدقة تفاصيلها أن كانت رتيبة أو منيرة • وهو نفسه كان مشغولا بأمر هذه الرحلة قبل أن يبدأ بوقت طويل يتجاوز نصف قرن • حين قرأ وجادل وكتب عن نظرية التطور وأصل الإنسان وعن الأرض والأفلاك • واستقر بشاها على رأي عربي • هو : أن سلامة موسى كائن لا يقنى • من جهة لأن ذهنه قد أنشأ أفكارا • محورية • لها خصائص الحماير • وأنها لذلك ستختمر بمقول جيل • هذا الجيل سيغير المجتمع فهو إذن شريك في عملية التغيير • ولما كان التغيير خالدا فإن كل من انتمسب إليه يكسب نحوًا من الخلود • ومن جهة أخرى فإن سلامة موسى يدين مركب من مواد مصيرها العودة إلى تراب الأرض • ومادة الأرض خالدة حتى لو تآثرت هباء بعد ملايين السنين • ولكي تكون العودة سريعة وسهلة وثيقة بحسن أن تكون مادة الجسم حين عودتها إلى أمها الأرض رمادا طهرته النار • لذلك أوصى بأن يحرق جثمانه في مجمرة الهند بالقاهرة •

لقد تغير برنامج الرحلة قليلا • لم تنفذ وصيته بحرق الجثمان • والسوداء إلى التراب سلكت طريقها التقليدي • وكم كره سلامة موسى أن يخضع للتقاليد • ولكن الصورة اجمالا تتحقق على نحوها • وبالذات جانب الاختمار التي قدره لأفكار ذهنه •

يناير ١٩٢٤ وأطاح بها الانجليز في نوفمبر من نفس السنة . ومن المفارقات أن الحكومة كانت قد أطاحت ... خلال حياتها القصيرة - بحزب اشتراكي ولید كان قد بدأ نشاطه متحرراً . وكان سلامه موسى ضمن من وجهت اليهم تهمة « البلشفية » التي كانت مذكرة الدستور التفسيرية قد رصدها كجريمة . وانكر سلامه موسى التهمة صادقا ، فقد كان أقصى آمانيه أن ينشر بمساندة أى حزب يرضى بذلك ، بعض ما يعتقد أنه يخدم التطور ويهدم الجمود .  
الم ينشر له الحزب ترجمة كتاب في الفوضوية هو « نداء الى الشباب » ، الذى ألفه الأمير الروسى كوربتكين ! فكيف لا يكون صادقا حين ينكر تهمة البلشفية ؟

وقبل ذلك بعشر سنوات كان له منير خاص . مجلة اسمها « المستقبل » سليطة العقل جارحة اللسان . يحرقها على هواه ويفتح بابها على مصراعيه لسكل زندقة في عرف ذلك الزمان . فاقفنتها قبضة « جون جرنفل مكسويل » لفتننت جنرال ، قومندان الجيوش البريطانية في القطر المصرى ، والمنوط بتنفيذ الأحكام العرفية . . . وذلك بعد أربعة أشهر من صدورها !

لقد فشلت تجربته الأولى في الكتابة من غير خاص . وفشلت تجربته في الكتابة من غير حزبي ، بل كانت التجربة أن تهلكه . فليكن الى التيقن والمداورة وقد أدرك أنه غريب ، وأنه قبيل الأوان وأنه يجب أن يعيش ليلعب دوره وليعتمد على غباء الخصوم .

ولنعد الى عام ١٩٢٧ . .

هو ثالث أعوام النكسة بعد مقتل السردار « لى سناك » . وسلامه موسى منذ النكسة قابع في مكتبه بدار الهلال التي كانت السلطات راضية عنها كل الرضى واثقة بها . كل الثقة . وكل شيء من حوله كان يدعو الى اليأس . وأقرب الناس الى قلبه كانوا يغرون الى سفينة اليمين وذبولهم في أسنانهم . كانت أحزاب الاقلية تزين جحيمها بخيرة الكتاب التقديمين . وكانت الوزارات الشركسية تتوالى على الحكم منذ استقالة مسعد زغلول - ذيزو ويكن وثروت وما أشبه - وكانت « الصفوة المتنازة » من المثقفين تبرر موقفها من الردة الشركسية بأنها لا تؤمن بالتعصب كما

تقضى بذلك ميادى جان جاك روسو ، وأنه عار على الرجل الديمقراطي أن يتبرع نعمة المصرية ويستتفر الغوغاء على الشراكسة . وبينما كانوا يعنون في مجالسهم أنهم يكتبون في صحف اليمين بكامل حريتهم ، كانوا يتلقون الأوامر القاطعة من محمد محمود باشا أو حافظ عقيفى باشا في المكاتب المغلفة على الأجير وصاحب راس المال - انظر مذكرات حسين هيكل باشا والاستاذ محمد زكى عبد القادر - وباختصار ، كان الاحتلال قد تمكن من قرنى الشور الهائج وبدأت عملية رشقة بالمخناجر عن قرب . وكانت قيادة الوفد قد شاخت في مهدها فهي تسوس الأمور بتسامح الشيوخ وتتعانق مع أفسدادها وتبارك وزارات الاقلية من خلف الكواليس . وكان قائد ثورة ١٩١٩ نفسه يتقدم الى القبر كان التاريخ كان يرسم صورة مأساوية لثورة تلفظ أنفاسها فيلفظ زعيمها أنفاسه معها في نفس الوقت .

عام ١٩٢٧ كان عام حداد .

ومع ذلك كان هناك رجل وجد في نفسه القدرة على أن يعلم حلما ورديا في ذلك الجو الجنائزى . وكان الرجل هو سلامه موسى !

\*\*\*

« ومن حوله نحن جنائزى ، جلس وكتب هذا الكلام :

« في كل أزمة تقع أو نكبة تلم بنا نجدنا إزاء ثلاثة حلول لنا أن نتخار منها واحد : فاما أن نفر ، كما يفعل الناسك ، يزهد في الحياة فيلجأ الى صومته مهسزوما كالأسد المسروح يذهب الى مفارقه . واما أن نكافح مدافعين ، وهذا ما يفعله عظمنا . واما أن نهاجم ، وهذا ما يفعله الأديب لا يكتفى بالكفاحة ، وانما يتخيل وسطا يجعله بدبلا من هذا الوسط الحقيقي ، فيهاجم به ، ويدعو الناس الى حلمه حتى يستبدلوا بحقائقهم خياله . . .

ثم يبدأ بعد هذه الدعوة للخروج من كابوس النكسة بحلم . .

حلم بأنه نهض من النوم فوجد نفسه في فراش غير فراشه وغرفة غير غرفته ورأى على الحائط نتيجة تقول ان تاريخ اليوم هو ١٩٠٥ . وبينما هو يفكر في غرابة الأمر يسمح وراه فتاة تصرخ قائلة : النائم صحا !

المواد الكيميائية بما يجعله يتكثف مطرا في أى وقت وأى مكان .

وصورة مصر الاجتماعية هي صورتها كما كان يتخيلها الاشتراكيون . مقسمة الى مناطق مركزية تنفرع منها اقسام . كل قسم يضم ألف فدان منها ارض زراعية ، وعليها مصانع تكفى القسم ذاتيا وتزيد . والارض الزراعية اقلها للمحاصيل الموسمية واغلبها أشجار فاكهة معمرة . وقد تحولت صورة النقب الى تعاونيات ، ومن هذه التعاونيات تنتخب الهيئة التشريعية .

ولأن العمل لا يستهلك من يوم الانسان غير ساعة فان كل العاملين لهم اعمامات علمية بجانب متع الحياة الحسية والنفسية ومن هنا فان العلوم تتوثب تقدما في مصر .

ولقد شهد التاريخ الذي انقضى بين اصابته بالاضغاض وصحوته مسجلا على افلام . وتصيب عرقا من الحجل حين عرضوا عليه فيلما تسجيليا عن أحمد المولد بالقاهرة عام ١٩٢٤ ، وتعجب كيف كان يعيش في ذلك الوسط الحافل بالغبار والشوارع القذرة والرموس الصغيرة والوجوه المريبة . وعلم انه قد حدثت ثورات اشتراكية في مصر . فشارك في ثورتها الأولى ثم استقامت امورها بعد ذلك . ولم يعد بين سكانها من يجهل الفلسفة والعلوم وتلاميذ واحد منهم لم يكن قد ساح الى القطب !

التعاونيات بعد أن تخطت حسابها السنوي توزع ارباحها على سكانها كل بنسبة عمله . ولكن الأجور بشكل عام متقاربة جدا ومستوى الحياة واحد . ولكن لبعض نزعات خاصة تسمح الدولة بتحقيقها . كان يمتلك الانسان بيتا صغيرا يجمع فيه التحف . وعليه حينئذ أن يعمل أكثر ليحقق هوايته . فإذا مات آل ملكه الى التعاونيات والمسكن والماء والنور والحرارة لأهل مصر بالجمان . والطعام والثياب بسعر الثراب .

فرد واحد كانت له املاك . هو الثامن الذي صحا ، فانه حين نام كان يملك خمسين فدانا . رفضت الدولة أن تورتها لابنائها لانه لم يمت . وحين جاءت الاشتراكية أبقت له على ملكه باعتباره من أهل عصر قديم ، حتى تبث في الأمر بعد أن يفوق . وتلك كانت النكتة الوحيدة في ذلك الحلم

وعلى صرخة الفتاة يتجسج أهل المكان ، وهو مستشفي ، ثم يتجمع الناس خارج المكان يرددون نفس الصيحة ، وأطل على الناس من النافذة ، وحلقت قرب النافذة خسون طائرة صغيرة وقلبت . وراح ركابها يتطلعون اليه .

ويعلم من الطبيب أنه أصيب بفالج في دماغه أفقده الوعي وان ظل جسده سليما . وكان ذلك منذ ١١٨٠ سنة - أي منذ سقوط وزارة سعد زغلول وانكسار موجة الثورة - وان الاطباء عكفوا على حالته الغريبة فحسبوا وبعثوا وأنهم حافظوا على رفقته بتغذية صناعية حتى صحا ذلك الصباح من فبراير عام ٣١٠٥ .

يقرر مجلس من الاطباء أنه سليم . ويصحبه طبيبه في جولة بالقاهرة .

القاهريون طوال القمامات ضخام الرموس نحاف الأجسام شعور رموسهم جميعا مرسلة رجالا ونساء . وليس في شعور النساء ذلك الاكتناز المألوف الذي يفرق بحدة بينهن وبين الرجال كذلك ليس على وجوه الرجال من شعور اللحي والشوارب غير اشارة رقيقة كانها تذكر اما الانسان فانها دقيقة التكوين . ورداء الجميع قطعة من نسيج واسع متفطير أشبهه حتى بالكاوتش . وهم لا يعرفون الطبي ولا يتبعون الحيوان فقد استنبطوا فواكه وركبوا مركبات كيميائية تصلح غذاء كاملا . وبيسوتهم كانت عمارات تتسع الواحدة منها لمانتين الا من أراد العزلة أو الاعتكاف على بحث . وأثاث البيوت كله من اللدائن واللاسلكي يهيم على كل ما بها من أدوات ترفيه ونظافة واتصال بالعالم الخارجي . ولكل فرد من أبناء القاهرة سيارة أو طيارة صغيرة .

لقد حل العلم أغلب مشاكل الحياة ويوم العمل ساعة واحدة وسائر ساعات اليوم هي للراحة والمتعة الرفيعة ولا يمر على ساكن القاهرة يوم لا يكون قد سمع فيه موسيقى وشهد دراسة تمثل ولو في مكان يبعد عنه ألف ميل ، ففي كل بيت تليفزيون وتليفون تلفزيوني لها كفاءة الإرسال والاستقبال عبر القارات :

النيل جف تقريباً ومع ذلك فليس لجفافه أى اثر على الحياة الاقتصادية . فان أهل مصر يروون الأرض الزراعية بالسحاب . استعبدوا السحاب فهم يرتفعون فوقه بالطائرات ويطلقون عليه من

الرائع الجاد ، الذى استخلصه سلامة موسى من صياغ التكتة وجعله هجوما عليها

\*\*\*

أخطر مقالاته على الإطلاق من منبر الأحرار الدستوريين وكان موضوع المقال هو « التفسير المادى للتاريخ » . وكان أول مقال ينشر فى مصر عن هذا الموضوع الخطير ، كما يقول الأستاذ محمد زكى عبد القادر فى كتابه « خطوات على الطريق » .

\*\*\*

هو محارب متطور وذكى ، فرض بقسوة ما ، وجوده على خصومه بل نجح فى أن يستعدي عليهم ضحاياهم من فوق منابرهم نفسها . والسؤال هو : باى سلطان فرض وجوده على الخصوم ؟ قد يقال اجابة عن السؤال ان الفكرة ذاتها هى القوة التى فرضته على الخصوم واكسبته مكانا شرعيا من حلقة الصراع . ولكن تبقى الاجابة ناقصة فان سلامة موسى لم يكن الوحيد بين متغنى جيله الذى اعتنق الاشتراكية . لقد كانوا كوكبة ضاع بعضها فى الزحام وارتد بعضها وخيارضوا البعض .

كانت الفكرة قوة . وكان حاملها محاربا متمرسا متخفيا من كل ما ينفلق كاهل المحارب من إنفلاقه تحرقه حركته . وكان فى الوقت نفسه لا يظلم من فكرته لحظة حتى لا تجسده وتذبل وسحر بين كدية .

كان مشغولا ببيعة الفكرة بعد اعتناقها ، يجدد شبابها بالدراسة والمتابعة التى لا تنقطع يوما واحدا . فقد كان يدرك أنها كائن ، حياته معلقة بالاي توقف . نمو الذاتى والاي توقف انتشاره فيما حوله من وسط . لهذا تطورت فكرته عبر نصف قرن . سقطت عنها أوراق وابثقت أوراق جديدة وجدها التطعيم « والتقليم » . كذلك فقد جدد وسائل نشرها بقدر طاقته . بالمقالة والمحاضرة والجور ذى الدلالة وبالقصص أحيانا . سافرة مباشرة كالمذمبة قبل زحف المشاة أو محجبة متحركة كحصان طروادة . من منبر مستقل أو من منبر الخصوم وأشباه الخصوم حين تحاول تلك المنابر أن تلعب لعبة الحرية .

وذاك المحارب وهن بأن يجيد تفهم مساحة النضال على اتساعها ، وكل بقعة من المساحة تشهد موقعة قاتلة بذاتها . وساحة النضال على مداها كانت قد اتضحت

هو محارب متطور وذكى هذا مفتاح شخصية سلامة موسى كان يدرك من البداية أن معركته ليست سهلة . وعلمته تجاربه الأولى فى ساحة النضال أن معركته طويلة ومريرة وأن عليه أن يلجأ فيها الى دروب ودعاليذ عديدة ليمود من حين الى حين للساحة المفتوحة . والمهم ألا يطول . تجواله فى الدعاليذ حتى تظل صيحته فى القتال مسوعة . ودائما حافظ على بقاء صيحة قتاله . ولو خافته كانها صدى ، وحين كانت تواتيه الفرصة كان يجمع كل أسلحته ويلقى بها فى صدور الخصوم دفعة واحدة وفى وضع النهار ، ويلوذ بالكواليس فترة وهو مطمئن الى صعود الدوى لوقت ما ، يكفى لايجاد فرصة جديدة لمعركة سافرة مثل ممالك السلاح الأبيض بين المشاة .

ولأن أهدافه كانت عديدة . كانت مصاركة متنوعة لا ينطلق حيالها كلها باب الخصوم . فكان يتحرك لهدف أو هدفين من أهدافه حين تمتعه الظروف من الحركة الشاملة ، وهو مدرك لارتباط أهدافه جميعا وأثر نجاح بعضها على البعض . كان على سبيل المثال يركز هجماته على الاستعمار وبضاعته ويكافح لبناء صناعة وطنية ، حين تقهره الظروف على تجنب إثارة مسألة العدل الاجتماعى بوجهها الصحيح . وحين كان مطمئن الى أن بعض خصومه قد أصابهم خدر وغفلة كان يفجر قلبه فيكون لها دوى لا يمكن إسكاته . وكان عندئذ يتقبل الجراح بقلب المحارب الذى تخفف من الله حشرات خصومه وأناتهم .

وهناك فكرة شائعة تقول ان الذى مكن لسلامة موسى من اشاعة أفكاره والاستمرار فى ترويجها بين الناس هو أنه كان يملك دائما امكانية اصدار المنبر المستقل . وذلك غير صحيح . فان أغلب سنوات عمله بالصحافة كانت بصحبة الآخرين . حزبية كانت أو حكومية أو غير ذلك . ولم تكن سياسة واحدة منها تدعو للتقدم كما يفهمه سلامة موسى . بل أن بعضها كان من دعائم الطبقات الرجعية . ولقد بدأ سلامة موسى حملته متكاملة على ماسماه « الثالوث المذنس » أى الفقر والجهد والمريض من منبر تصدره الدولة . وتشر

لسلامه موسى ميكر : الاستعمار والمجتمع  
« الاقتتاني » أى الطبقي وتختلف ونشوق وجوده  
العكرى .

وكذلك كانت له ميزة العكوف على دراسة كل  
موقفة على حدة .

فاذا كان المثقفون الذين انحازوا الى الاحرار  
الديستوريين وأداروا لهم صحافتهم يرمعون أنهم  
مستقلون عن ارادة صاحب الحزب والجريدة فتلك  
فرسته ، وليصمهم فى امتحان امام انفسهم وامام  
الناس . ويلقى من حزب الاقطاع بقنبلة على  
الاقطاع . واذا كان الود يدبر ظهره للتهجم على  
الملكية من حين الى حين ، فذلك معد . واذا خرجت  
على حافة الود فرقة تصادم مع نفوذ الاقطاع فى  
قيادته فتلك كوة تطل منها بندقية على حصون  
الملكية العقارية الكبيرة .

واذا اتلفت جميع هذه الجبهات وتجمع الاعداد  
كتجمع البيض الفاسد . حينئذ لا مفر من التبر  
المستقل مثلما حدث فى الثلاثينات . وعيناه  
النافذتان طوال مسيرته المتعرجة احيانا ، المتقدمة  
ايضا . . على الانصار والبراعم . . يمنحها من وقته  
وعقله بغير ملل ، وهو على شهرته يضرب المواعيد  
على أبسط المقاهى لمن هم فى حيز الالام ما دام  
فيهم لمحة الشرف ، وهو يحسب حساب الحيلة  
النهائية لرحلة كان يعلم انها طويلة جدا  
وليد .

\*\*\*

قال عنه المرحوم عباس محمود العقاد انه :  
« يشتري الارض ويتجر بتربية الخنازير ويسخر  
العمال ، ويتكلم عن الاشتراكية التى تحرم الملك  
وتعارب سلطان رأس المال ، وهو يعيش من  
التقير عيشة القرون الوسطى فى الاحياء المتيقة  
ويتكلم عن التجديد والمعيشة المصرية ، وهو ينمى  
الحضارة الاسيوية ، وانه لقي طواياه يذكرنا  
بخلاتق البدو والفول فى البراري السييرية . »  
وهذا كلام فيه ممتة للقلوب الحالية كانه نكتة.  
ولكن ليس فيه صديق ولا حق ، وان كانت له  
دلالة . ودلائله ان سلامه موسى قد استطاع ان  
يلزم خصومه حائط الدفاع وان يفرض عليهم  
الوقوف فى قصص الاتهام . وان اكسى كلامهم  
عنه كسوة زائلة من لهجة الهجوم .

ويندر أن نجد فى رد خصومه عليه شيئا غير  
الشتم والمزاح ويندر أن نجد فى هجومه هو عليهم  
غير الدقة العلمية والموضوعية .

كان رده على العقاد دائما أنه « رجل غير  
مستتر » . وهذا هجوم له سداد السهم من رمح  
ثابتة وقبضة واثقة . ولقد اعطى سلامه موسى  
خصومه دائما حق الدفاع عن انفسهم ، بل تطوع  
باعداء نشره فى كتاب من كتبه بغير تبديل أو  
حذف . وكان يدرك بفرصة المحارب أن ذلك فى  
صفه ، وأن دفاعهم المهورز يصلح أن يضاف الى  
قائمة اتهامه لهم ، وأن اعادة نشره كان بمثابة  
معرض يعرض فيه المحارب المنتصر ما وقع فى  
اسره من أسلحة الخصوم . وذلك أسلوب يضاف  
الى أساليبه المتنوعة فى الهجوم كمحارب لا يجيد  
عند سلاح واحد أو خطة محتنة .

\*\*\*

ولا شك أن احلاما وردية كذلك الحلم الذى  
اذاعه على الناس فى ظلمة النكسة عام ١٩٢٧ ، هي  
التي كانت تنير قلبه وتصد عنه أممءاء الموكب  
الجنائزى الذى كان يحاصره من كل اتجاه .  
ولا شك أن موعد تحقيق تلك الاحلام كان يقترب  
اعلم ناظره على مر الأيام . وهو قد لام نفسه  
أشد اللوم على أنه قدر لانتشار النظام الاشتراكي  
سعى حله عام ١٩٢٧ - ألف عام وتزيد . وأكد  
أن الاشتراكية تستم قبل أن يهتم القرن العشرين  
دوراه الى أنه كان مع احكام الممارك يزاد  
تقاولا . وتلك ايضا ميزة المحارب ذى الكفاءة .

حين مات سلامه موسى وقعت مفاجأة .

فقد كتب جميع من تناولوا دوره بالتجريح ،  
رثاء دفعوا به خصمهم المتيد الى امجاد سامقة  
واعترفوا له بجميع فضله بعد تكان طويل .  
وقد يكون ذلك من دلالات صحوة الضمير .

وقد يكون شيئا أشبه بفرحة المحكوم عليه حين  
يهبط عليه العفو فجاءه من باب الرحمة لا من باب  
اعمال احكام القضاة ، فهو يدعو للقاضى الذى  
وبخه ونهره وللدعاء الذى حاصره بالجريمة من  
جميع الجوانب .

ولقد كان موت سلامه موسى أشبه برحيل  
المحارب المنتصر ، والقاضى الذى ينطق بالعفو بعد  
ثبوت التهمة . . ثم ينصرف ، لحكمة تطفى معه  
دون أن يروح بها .  
وقد تكون هذه الحكمة أن آثار الجريمة قد  
اجتثت جذورها أو أوشكت . وقد تكون هذه  
الحكمة أن المتهمين فيها ماتوا أو هم أشياء أمواتة  
قد تكون ذلك أو لا تكون .

# السفر المجنونة والموت

شعر  
مجاهد عبد المنعم مجاهد



لن تبهر من مرقا روحى سفى :  
فلماذا تبهر والبحر عريض فيه مئات المحن ؟  
ولماذا تبهر قد يلقفها الوج وتلقفها الحيتان ؟  
ولماذا تبهر وهى هنا تحمىها الشيطان ؟  
تستلقى فى راحة ؟  
ماذا يجبرها ؟ ولقد صدمت دفتها وتفرق عنها البحارة  
وانتحر الربان  
رضيت ان تمكث فى شبر فى مائك تحمىها بحنان  
ولهذا عمق من اعماق اعمالى صاح :  
يامرقا روحى : جئت اليك بما املك من سفن  
ليس لدى سواها وسواها لم يمنحني زمنى  
جئت اليك لتحفظها من ربح غفارة  
من نسمة موج قد تغطي اعصارا جبارا  
من حصوة رمل قد تنقبها فتفوس  
يكفى وعد منك لمن يجلى قانون فى ورق منصوس  
فاجاب المرقا : « لكنى احتاج الى سلسلة لتقيدها من لحد البحر  
احتاج الى سلسلة حتى لا تجذبها فى ساعة غدر  
ريح هو جاء  
تلطمها تخطفها تلججها تدفنها فى نابوت الماء »  
... لا لا يامرقا روحى دع سفى فى البحر طليقة  
افضل لى ان تصبح بذر سويمات فى البحر غريقة  
من ان تبقى قرب الشط يقيدنها ميد  
شلت يد من يبقى فى الشط يقيدنها شلت منه اليد  
للتبهر سفى  
للتبهر بشراع مكسو وبلا ربان او بحارة  
وتشتمخ فوق المحن  
حتى لا يربطها خيط بالأرضى  
فاذا ماتت ، تمت جبارة  
رافعة علم الوحدة وكيشرب مناعها فى ومضة  
لن استسلم للتقيد !!



# تَقْطَعُ ..

## بعد ساعات طويلة

وجد « زيد » نفسه يصحو مع الفجر الباكر .  
وسرعان ما خامره احساس قوي بأنه متأخر ، وبأن  
عليه أن يؤدي عملا هاما . ثم لظن الى أن جسمه  
منهك ، ونظر الى ساعته : انها السادسة  
صباحا . وتكر : لماذا صحت باكرا جدا ؟ ثم  
حدث نفسه أحس في جسمي اعياء ..

احساسه بالتأخر يتعظم . يحس أنه مهدد  
بخطر ما . الزمن يهرب من بين يديه . وهاتف  
من اعماله يهتف به : لقد نمت ، يا «زيد» ، نوما  
طويلا ! تسأل : أين ، تراني ، أمضيت مساء  
أمس ؟ المني عاك من عمله الى البيت في الثانية  
والنصف كالمهمل ، وهو حزين أمضت له أمه  
الطعام ، فتناول غذاءه ، ودخل غرفته يقيظ .  
والآن افانق ! خاطب نفسه : حقا ، لقد غرقت في  
سبات طويل ! هم بأن ينظر الى ساعته ، أن يمين  
عقرب الايام فيها . أمس أول الشهر . قبض  
راتبه ، وتخاصم مع رئيسه :

- ان من حقى أن « ارفع » الى الدرجة الأعلى .  
- لن ترفعك !

- اسمي ورد في «الجدول التبشيري» . ولا يحق  
لكم أن ترفعوا من هم يمسلي في « الدور » ما لم  
يتم ترقيتي .

- سنرفع الجميع هناك !

- لا يجوز . هذا افتئات .

- سنطوى اسمك من « الجدول التبشيري »  
بقرار من الوزير ... كل شيء يجوز !



يقام :  
فاضل السباعي



وجد الناس متجهرين على باب الفرن ، ينتظر كل دوره في صمت عميق • أخذ دوره وراهم بهدوء تام • فكر : كان أخى الصغير يشتري الخبز كل يوم • وتساءل عما يفكر به الناس ، أمامه ، فى صمتهم ؟

وأقبل ، فجأة ، رجل غريب ، له وقع خطوات رتيب وعال • تلفت الناس نحوه ينظرون • وقع الغريب عقيرته مخاطبا الفرن بلهجة فوقية :

— فلان ( وذكر اسما ) يقول لك : اعطني ثلاثة كيلو خبز • واذهب • واشتر له عدد الصباح من الخريدة • العصامي • ( «العصامي» هى الصحيفة اليومية الوحيدة فى البلدة ) •

اجاب الفرن :

— على عيني • ( ثم فى ذلة ) كيف حال فلان بيك ؟ انه سيدنا • تاج راسنا • وترددت فى صفوف الناس مهمات صغيرة ، ارتفعت وارتفعت ، حتى أسفرت عن صيحات احتجاج :

« خذ دورك » •

« وادنا أعلنا • وطاننا » •

« نحن • من الصبح منتظرون » •

« وادنا أولادنا جيعا » •

أعلن الغريب فى عناد :

— ساخذ دور اولكم !

جابهه احدهم :

— ولكنى موظف مخلص • « سجلى » نظيف ، ارجعوا اليه •

— أنت موظف سيئ • والراتب الذى قبضته اليوم سيكون آخر راتب تقبض !

— ستسرحوننى ؟

— ... ولن تجد عملا آخر !

— أبى ميت • وأخوتى صغار • وكنت أنوى أن أتزوج ! ...

— ... ..

— هل ساموت من الجوع ؟ الجوع ...

\*\*\*

أخذ «زيد» يردد : أتزوج • أموت من الجوع •

أتزوج • أموت من الجوع ...

ثم أحس فى داخله : بلرا من الخوف تهيم بابتلاعه • وعادوه ذلك الاحساس المتعاضم بالتأخر • ان عليه أن ينتجز شيئا ، أن يؤدى عملا هاما • وفطن : ان عليه أن يشتري خبزا لأخوته الصغار • ذابل التعب جسمه • ليسرع الى الفرن ، قبل أن يتزاحم على بابه الجائعون •

تسلل من غرفته الداخلية ، مارا بغرفة اخوته ، عاذرا أن تشبه أمه اليه • أغلق الباب وراءه بهدوء • نزل الدرج الهوينى • سار فى الشارع المؤدى الى الفرن القريب • قدماء توجعانه : شىء يعز فى مشط قدمه ، وشىء آخر يسوطه فى عقب قدمه مع كل خطوة يخطوها ! رأى المسارة — باللعجب — ينظرون اليه باندهاش • كلهم يرمقونه بنظرات استغراب !

— أهي فوضى ؟! أنت لست أحسن منا \*

رد الغريب بلهجة الفوقية :

— أنا فوق الجميع !

والثفت آخر الى الناس وراءه يخاطبهم :

— أنه لم يكتف بأخذ دورنا ، بل هو يستخر  
الفران في شراء حاجته الشخصية \*

لم يتضايق «زيد» من «الافتئات» الذي ينسب  
الى الغريب . وجد تصرفه أمراً طبيعياً ، ما دام  
ترقيعه هو سيطوري ! وما دام سيسرح من عمله  
هذا الشهر ، رغم صفحته الناصعة البياض !

ارتفعت القبضات ، من حوله ، تهدد بشجار ،  
حين أخذ الفران يهم بمساعدة عمله متصاعاً لأمر  
الغريب . الغريب يهدد الجميع بالافتناء ، اذا هم  
لم يكفوا عن معارضته ! رأى «زيد» الشجار يبلغ  
مرحلة خطيرة . فوجد أن عليه — وهو أعقلهم —  
أن يتدخل حاسماً لئلا يرفع صوته عالياً :  
— اسمعوا ، يا جماعة ...

ففرق الجميع في صمت فجائي ، متطلعين اليه .  
— لماذا تتشاجرون ؟ ( وجأ نقراتهم اليهم )  
مفعمة ، أيضاً ، بالاندعاش ( ) أنفك ، نحن  
السوريين ، أرقى شعوب العالم !  
وأهم ، هنا ، يزورون عنده ، عائدتين الى  
شجارهم . فبدوا له كأنما خاب ظنهم فيما انتظروا  
منه من قول . فاستعاد في خاطره ما قال .  
وادرأه أنه تورط \*

ومن خلال الصنخ ، الذي اشد يتلاشى رويدا  
رويدا ، قال أحدهم في انكار :

— ولكن .. ليس عندنا « مسرح » رفيع \*

وأيده آخر :



— ولا موسيقى سمفونية \*

\*\*\*

أحس «زيد» وجهه مبتلثاً خزيًا . كيف ساغ  
له أن يعلن هذا الرأي ؟ انه ، هو نفسه ، غير  
مؤمن به \*

وفضل أن يتواري ، عائدا الى البيت بلا خيز .  
وسلك ، في عودته ، طريقاً أخرى . ان فيه ،  
اليوم ، لشيئا غريباً هؤلاء هم الناس ينظرون  
اليه باندهاش . أي غرابة في مظهره ؟ ولسكن  
غرابة أخرى ، في مسئلكه ! كيف ساغ له أن يعلن  
ذاك الرأي السخيف ؟ وعلى ملا يتشاجر ؟ لماذا  
صحا ، اليوم ، باكراً ، لشراء الخبز ؟

نظر الى ساعته : السادسة والنصف . فطن ،  
من جديد ، الى ما في جسده من الاعياء الشديد .  
وعاوده احساسه بالتأخر . وانبعث الهاتف من  
أعماقه : لقد نمت ، يا « زيد » ، نوما طويلا !  
صادف ، في طريق عودته ، أحد أقربائه . انه  
لا يراتح اليه ، لا يصحه ، كذوب هو ذا يقبل  
عليه . يلمح في عينيه ، أيضا ، النظرات ذاتها !  
هي ذي عيناه تحلقان فوق رأسه وتحومان حول  
وجهه \*

— أين كنت ؟ يا « زيد » ؟

وجد نفسه يسرع الى الاجابة :

— في الفرن \*

— في هذه الساعة ؟

— أردت أن أشتري الخبز لأخوتي الصغار .  
— ألا يشتري الخبز ، كل صباح ، أخوك  
الصغير ؟

اعتصم « زيد » بالصمت \*

— أين الخبز ؟

— لم اشتريه . ( وتردد ) لا أكتسك ... اني  
أعلنت ، في المتشجرة ، رأيا سخيفا \*

— أية مشاجرة ؟

— مشاجرة الصباح . على باب الفرن \*

— وماذا أعلنت ؟

— « نحن السوريين أرقى شعوب العالم ! »  
رغم أننا لا نملك مسرحا رفيعا ولا موسيقى  
سمفونية \*

ولاحث له ، على شفطي قريبه ، بسمة ملاكمة .  
— آجيني ، يا « زيد » ، أولا : كيف تمكن من  
المخرج من بيتك ؟



وجهه ، لا ولم يحلق ذقنه ! تحسسها : انها حية  
كثة ، لا يعقل أن يكون عمرها أربعاً وعشرين  
ساعة !

استنعت خطاه ، وقع القفاب على الأرض يرغله !  
أحس برش الخوف ، في داخله ، تزداد عمقا . نظر  
الى ساعتها ، الى عقرب الأيام : انه يشير ٢٠٠ ،  
انه يشير الى الرقم ٨ ! فتنتى لو يسلم البيت  
عجلاً ، ليشتى الى صدر أمه .  
دخل بابي البيت .

صعد الدرجات الأولى وثبأ . ولكن جدارا  
صغيرا ارتفع في وجهه ، عند المنحطف ، كالسد .  
فتعن عليه أن يتسلقه ليتابع الصعود . بذل جهدا  
فانقا حتى استطاع تسلقه ، ثم الانحدار منه الى  
الجانب الأعلى من الدرج . ولكنه فوجئ ، عند  
المنحطف الثاني ، بسد آخر ، فتسلقه . ثم بسد  
ثالث ، ورايع .

وفي البيت ، وجد أمه قاعدة في الباب تعول  
باكية : وقد أحاط بها أخته الصغار جاحظي  
العيون .

سألته في لهفة :

— الى أين تركتنا ، يا ولدي ، يا حبيبي ؟

أجابها وهو يرتعد :

— خائف أنا . اني خائف ، يا أمه .

وارتمى على صدرها .

مستسلما لسبات جديد .

— كيف !؟ (فكر) ارتديت ملابس وخرجت .  
— ألم تستمك أمك ؟

— تمنعني !؟ لقد مرت بفرقتهم ، دون أن  
أوظفهم .

— ام تمر امام المرأة ؟

— لا .

ثم رفع يده الى عنقه ، يتلفد «الربطة» ، فلم  
يجدها .

— لنح تسرح شعر رأسك .

— من أجل ذلك يتطلع الناس الى باستغراب .

— أنظر الى قدميك .

نظر : ؟ . . . انه لايس المصطاب : القمصان  
الحالي !

— هاك ، يا وزيد ، هذه القصة : أنا ، قبل  
أيام . . . ذهبتى نوبة جنون . . . غبت فيها عن  
وعبي . . . وسببت الحزن لأمي ولأخوتي الصغار .  
فكر ، وهو يصغي : ما أكذبه !

— ولكن ، أنت . . . أخوتك كلهم أكبر منك !

— . . . ثم أفقت من جنوني بعد أسبوع كامل .

حدثت انساغا سويا ، أو هكذا خيل الى ! والآن  
كيف حال صحتك ، يا وزيد ؟

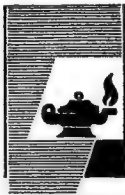
— اننى . . . اننى . . .

— طيب ، عد الى أمك حالا ، ولا تتلكا . ربما

كانت ، الآن ، مشغولة بالبال عليك .

\*\*\*

تابع «زيد» طريقه الى البيت - رفع يده يتحسس  
رأسه : شغره فشت ! وقطن الى أنه لم يقبل



# مكتبة المجلة

## ثلاثية أحمد حسين

دار القلم - فبراير ١٩٦٨

### بقلم: أنور الجندى

اتم الأستاذ أحمد حسين العامي ثلاثيته القصصية التي بدأها عام ١٩٦٣ بإصدار قصة « أزهار » ثم أصدر عام ١٩٦٤ قصة « الدكتور خالد » وأصدر أخيراً قصة : « واحترقت القاهرة »

وبذلك اكتمل إصدار هذه الثلاثية في ١٧٣٢ صفحة ، فعن فن ننظر إليها نظرة شاملة متكاملة . فلا كتاب رجل مفكر وصحلي ومؤلف له جولات في السياسة والاجتماع منذ العقد الثالث من هذا القرن وله مشاركة في الحركة الوطنية ، وله مؤلفات في القانون والمراحمات والتشريعات المالية ، غير انه لم يكن من كتاب القصة او السافولن بها خلال حياته الفنية ، غير انه فضاء ، وعلى غير تحول تدريجي بكتابة القصة القصيرة ، او الصورة القصصية يتطلع القراء بهذا العمل القصصي ، ولذا به يختار حين اراد ان يرسم صورة العصر في مرحلة تجربته السياسية والاجتماعية ، لذا به يختار منهج القصة ويضله على أسلوبين آخرين هما : المذكرات والترجمة الذاتية .

ولاشك ان التعبير عن النفس عن طريق الكلفة مصدر خصب من مصادر العمل الادبي والفرن القصصي على وجه خاص ، ولاسيما بالنسبة للأعلام الذين شاركوا في مجالات

العمل السياسي والاجتماعي المختلطة ، وكانت لهم تجارب ومواقف ، وقد اتاح لهم قريهم من مسرح الاحداث معرفة كثير من الاسرار القوامي ، ومن هنا كانت اهمية كتاباتهم في اضافة شرة جديد ينفع المورخين والباحثين .

غير ان الأستاذ أحمد حسين لم يقتصر وسيلته للتعبير عن النفس عن طريق أسلوب الترجمة الذاتية ، كما اختار ذلك الدكتور طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى ، وفيو يتميحه عن طريق « كتابة المذكرات » كما فعل الدكتور محمد حسين هيكل ، وبعد الرحمن الرافعي ، ولما اختار الطريق الانشئ : طريق العمل الفني الكامل مثلاً في القصة من خلال مسرح عربي هو مصر نفسها ، ومن خلال احداث تاريخها منذ شب وشارك طفلاً في ثورة ١٩١٩ ، وعلى يرسم صورة مصر ولنفسه من خلالها فاذا به ينتهي من دراسته في الجامعة عام ١٩٣١ وقد دفعه ايمانه بوقته وطموحه الى العمل في كل مجال ايجابي من اجل « مصر » : مصر التي احبها حين اتيحت له الفرصة ان يلق في بهو الكرك في الأقصر او في ساحه الاهرام بالجيزة ، وقد امتلأت نفسه ايماناً بان هذا الشعب العظيم الذي شارك في الحضارة بدور كبير منذ خمسة الاف سنة لا يمكن ان يموت ، مهما كانت صورة الصراع الذي يعيشه عصره وبسلطه مضطرة ، واقتصاده متقيد ، والحيياة السياسية انفس في صراع حزبي ، والشباب لا يجد طريقاً الى القصور .

ويضي الأستاذ أحمد حسين في رسم صورة مصر وصورتها من داخلها وهو يتحرك دائماً الى شروق القرش ومصنع الطرابيش وجماعه مصر القنات والاستغلال الاقتصادي ، ثم يضي الاحداث الى عام ١٩٣٦ حيث تلق الحرب الانجليز للعهده ، ويبلغ اليأس ميله ، حتى تلق الحرب المالية التالية ولذلك تنتهي قصة أزهار ، لتبدأ قصة الدكتور خالد مصورة فترة الحرب المالية ومما لست مصر

من أحداث خلال سنواتها الصغاف وقد تالق في هذه الفترة مجاهد وطني من تلاميذه هو الدكتور مصطفى الوكيل الذي شارك في ثورة العراق ، وهاجر الى ألمانيا ، واستشهد في الحرب بقتلة قُست على مقره في برلين ، وهو الذي أطلق عليه المؤلف اسم « الدكتور خالد » ، ثم واصل الكاتب في قسمته « واحتلقت القاهرة » قصة مصر منذ تولقت الحرب العالمية الثانية ١٩٤٦ مصوراً كيف طردت مصر كركتها من أجل مقاومة الاحتلال البريطاني الى أن وقع حادث حرق القاهرة سنة ١٩٥٢ الذي أتهم الكشبات بأنه مديرة ، ومن خلال القصة يرسم الأستاذ أحمد حسين صورة واقعة لهذه المرحلة من مواقع مصر عابدين ، وقصر الدويارة ( مقر الاحتلال ) ومن خلال الحكاية التي أجريت معه ، وكيف كاد يفقد حياته لولا أن قامت الثورة فأنجته من موت محقق .

وليس هذا العرض السريع المختلط في الحق إلا محاولة لرسم الخيط التاريخي الذي يربط القصة في حلقاتها الثلاث ، أما موضوع القصة نفسه بأفائه الواسعة العربية فإنه ليس من اليسر تلخيصه أو الإحاطة به ، وكل ما يمكن أن يقال هو أن الأستاذ أحمد حسين أراد أن يصور فترة من تاريخ حياتنا السياسية والاجتماعية تصويراً فنياً ، فأقام قصته على النهج الفني وإدارها من خلال شخصيات متعددة تتقارب وتبتاعد ، وتعيش صراع الحبيسة وعالمه الحب ، على نحو غصبي ، حيث يخلط التاريخ بالفن ، والسياسة بالقصة، وحيث يبدو صورة كاملة للمجتمع وهو يتطور ويتغير ، وذلك بعد أن نلش على الأحداث زمن كاتب تصورت فيه الوقائع التاريخية في مثل المؤلفه التي وجدناه ، وأصبحت تمثل تجربة فنية كاملة ، لا تقتصر فيها السياسة من التاريخ ، ولا يقتصر التاريخ من الفن ومن ثم تطورت على هذا النحو الذي اختاره المؤلف والذي يختلف اختلافاً جوهرياً من المذكرات الشخصية والترجمة الذاتية ، حين يتخذ طابع القصة في مظهرها ومقوماتها وفنياتها .

والذا كانت لثلاثية الأستاذ أحمد حسين ذات ارضية تاريخية فإنها تختلف من القصة التاريخية التي كتبها جرجي زيدان ولحمه حين لجأ الى صياغة الأحداث التاريخية في قالب قصصي روائي ، ذلك أن الأستاذ أحمد حسين قد جعل من العمل الفني أساسه الأول، ومن ثم فقد أخضع له الأحداث التاريخية دون أن يؤثر ذلك في صحتها أو مصونها فقدم أقام بناء الثلاثية على قاعدة الوطن المصري والتشعب المصري بتاريخه وعافيه وتراثه الفرعوني والعربي والإسلامي ، ومن خلال شخصيات قد رته من خلال شخصيات بارزة ظل العليا يتحرك في الثلاثية ويتطور الى نهايتها ، وان تطفل بعضها ، وكان أبرز هذه الشخصيات « فوزي السيد » الذي يعتبر في مفهوم من القصة « الشخصية الثابتة » التي يتم تكوينها بتنام القصة ، متطوراً من موقف الى موقف ، وعندئذ ان فوزي السيد هو المؤلف نفسه ، ومن خلال الثلاثية نعرف بالقصة كثيراً « نعرف من خلال العمل الوطني والمواليف السياسية والتاريخية ، وتلك معه

القاريه الى أجواء مختلفه داخل مصر وخارجها ، وساح سياحات طولية في باريس ولندن ونيويورك وناس في أعماق الأحداث ، واقنعهم كواكيس السياسة في قصر الملك وبيوت الهيئات والأحزاب وكشف داخلها وأسرارها .

وقد أمان الأستاذ أحمد حسين على بلوغ هذه المقبرة في العمل الفني ، ولقد بدأ هذه القصيدة اللطيفة من « الآلة التاريخية » بتجربته الواسعة ووفق فهمه للأحداث ، ولعل مما يفسح الى هذا العمل اعمية كبرى ، أن المؤلف كان أحد الشخصيات المتحركة على مسرح الأحداث نفسه ، وأنه لم يكن مجرد مشاهد يجلس في صفوف النظارة ، وإن الأحداث قد أطيقت عليه أخيراً في حدث من أهم أحداث مصر ، وهو حادث حرق القاهرة .

وقد واجهت قصتي « أهازق » و « الدكتور خالد » إبان ظهورها عواصف كثيرة من النقد والتذير على السواء يقول المؤلف : لحد بعض التناقد على النطفه الأولى من « أهازق » أنها ذات طابع كلاسيكي ، وغلوها من الوحدة « القصصية » ، ولها تستعمل على أكثر من قصة ، وتساؤل بعض النقاد من الحكمة في إخطاء بعض الأسماء التاريخية ، واستبدال أسمائهم بأسماء أخرى ، واظهر بعض النقاد حيرتهم في تصنيف القصة واعتت أي عنوان يصنفونها : أي من نوع القصص التاريخية ، كروايات جرجي زيدان ، أم رؤية سياسية ، أم هي مجرد قصة بكل معنى القصة الإنسانية .

ويرد المؤلف على هذه التساؤلات فيقول : « أن العمل الفني في رأيي يصبح ملكاً للجمهور والنقاد مجرد تقديمه إليهم » . ولقد استجبت بالنقد الذي وجه الى المؤلفين السابقين ، وأنا ذات النطفه الأخيرة ، ولعل أهم ما تآلرت فيه بالنقد ، هو تصريح بعض الأسماء التاريخية التي تزويها الأحداث ، ولقد ظلت على خطي بالنسبة لحجب الأسماء الحقيقية لبعض الشخصيات التي لا أحب أن يسميها مني ما يكرهها ، بعد أن أصبحت لا أحمل لكل من فارصوني في حياتي ، وقد بلغت سن الستين ، إلا كل حب وإعزاز واجلال ، وبعد أن أصبحت كل التواكف التي كرهتها في وقتها ، من أحب ما نعيش فيه من ذكريات »

ويحاول المؤلف أن يضع الحد الفاصل بين الحقيقة والخيال في هذه الثلاثية بعد أن تردد القول بأنها ستكون مصدراً من مصادر التاريخ لحياكه ، فقال : اصرح على كره مني بأن الخيال قد لعب دوره في هذه الثلاثية في دائرة العلاقات الطائفة وبطلان القصة ، « ذلك وأني قد اخترت الألف الذي لصوغ هذه التجارب لم يعد هناك مناس من دخول النصير الإنساني الخائد وأني به علاقه الأذكر بالآتي من خلال عاطفة الحب ، ومع ذلك فإن الخيال لا يبدأ من فراغ ، ولابد للخيال أن يتوكل ويسير ويترج على أرض من الواقع »



ويحدد الأستاذ أحمد حسين مفهومه للقصة : هل هي تاريخيه أم سياسية أم نسائية حين يقول : « أنه إذا كانت القصة الأسبوعية هي تجربة عاشها مؤلفها أو عاشتها

الفن الروائي على الأحداث السياسية والاجتماعية وأخصاصها للعمل القصصي دون أن يفتقد مضمونها الأساسي .  
ولعل الأستاذ أحمد حسين بثلاثيته من تاريخ مصر بين عام ١٩٢٢ و ١٩٥٢ قد نجح في إفراد القراء بقراءة لتاريخ واستعداد أحداث مصر السياسية والاجتماعية بأسرارها ودخائلها ومعارف الأحزاب والتيارات فيها على نحو فني رفيع ، من خلال قصة عاطفية ، وهو ما لم يكن في الاستقامة أن يتحقق لو أن هذه الأحداث كتبت في أسلوب المذكرات .

وهذا هو الفرق بين أدب القصة ، وأدب المذكرات ، هذا فضلا عن أن أدب المذكرات هو في تقدير الناس جميعا من الأعمال الأكاديمية الخاصة التي لا يهتم بمراجعتها إلا المؤرخون والدراسون ، المتخصصون، ومن يبحثون عن جلد الوفاة ، أما العمل الفني الخلاق فهو رعب الألق، وأوسع المجال ، قادر على كسب مجموعة كبيرة من القراء على اختلاف طبقاتهم ومذاهبهم ولذاتهم ، وهذا ألبس نجاح آخر للأستاذ أحمد حسين في محاولة الوصول إلى أكبر مجموعة من القراء بعمله الكبير .

الجماعة التي هو عضو فيها فإن فنتي بطلانها الثلاث هي من هذا النوع ، وليس يفر من هذه الطبيعة أن تكون التجربة متصلة بالأحداث السياسية .  
ويطرح المؤلف بأن الكاتب الروسي « تولستوي » على عمله الفني ، ويقول : « أحس بين عميق لتولستوي ، ويجب أن تميز هذه القصة من لمات تأثر بيمانه الإنسانية وفنه العظيم » وكان الأستاذ أحمد حسين قد ترجم قبل ذلك قصة تولستوي الخالدة « نور يستطع في الظلام » كما تأثر طوال حياته الفكرية بأفكاره ومتابعيه . وأبرز مظاهر تأثر أحمد حسين بتولستوي إنما يتجلى في اهتمامه بتصوير إدواء المجتمع ، والأمة ، وأحاسيس الطبيعة ، وعاداته وتقاليده وأبرز آثار التطلعات الجديدة الدافعة إلى تمزيق القديم وخلق اهتمامات جديدة .

وقد استطاع المؤلف هنا أن يرسم صورة المجتمع المصري من خلال ثلاثيته في مختلف جوانبه ومظاهره ، بينما كان يتحول ويتطور في صراع مستمر مع الفعل من ناحية ومع البناء الداخلي من ناحية أخرى وبين نفوذ الاحتلال واستبداد القصر وانحراف الأحزاب ، وقد نجح المؤلف هنا في إخلاء

## الدراما الإغريقية

هذا الكاتب العريق ، لم يلخص مسرحياته السبع ، مع تطبيق تفسيري قصير مع أنه كان في مكتة المؤلف أن يتغاضى عن بعض المسرحيات في سبيل التركيز على بعضها الآخر أو على فلسفة هذا الكاتب التراجيدي وتطور حرفته الدرامية .

لم ينتقل المؤلف إلى سوفوكليس فيتناول تراجيدياته السبع الجالية طمعا فهل مع إيسخيلوس ، ثم يأتي دور يوريبيديس فيخلص المؤلف أصصاته كلها : لعلني هشة تراجيديا ومسرحية سائوره واحدة . وعندما يصفى الموعد مع أرسطوفاينسي يجد المؤلف نفسه مضطرا إلى التعاطيل على شكل الصفحات القليلة الباقية من الكتيب ، فيخصص صفحة واحدة لكل كوميديا من كوميدياته الأحدى عشرة . وبطس هذه التخصيصات لا تقدم فكرة قصصية متوالية الطلقات لعملية المظلمة ، بل يأتي عادة في شكل تطبيق سريع على بعض الأحداث مع ذكر أهم الشخصيات التي بها . ثم لا ينسى المؤلف الكاتب الكوميدي ميناندر فيلخص مسرحياته وفنه بأقل من أربع صفحات .

كل هذا التشهد من الموضوعات - التي يمكنها بسهولة أن تشغل مجلدات كاملة - ركزها المؤلف في مائة وعشرين صفحة من النسخ الصغير .

إن تعريف عامة القراء بالمرح الإغريقي كله من طريق تكديس وكبي المعلومات ليس مهمة شاقة وخطرة كالغفلة . وليست الشقة قاصرة على الكاتب الذي يجمع المواد ويحاول أن ينتقى ويوزج ويوائم بل على القارئ الذي قد يرتبك فهمه أمام الموضوعات الكثيرة وتكتيلها الشديد . ولما تمت الصعوبة أيضا إلى النقاد الذي تتعدد وجهته مرفعا في أطر صعبة ، ويقابل دائما بتقل المؤلف بسبق الحيز وكثرة مادة البحث . أما الاحتجاج بأن القرى الأساس من الكتيب هو - كما يقول المؤلف - « إثارة القارئ

تأليف الدكتور إبراهيم سكر

المكتبة الثقافية ( ٢٠٤ )

دار الكاتب العربي للطباعة

والنشر - القاهرة ١٩٦٨

### بقلم : د. إبراهيم حمادة

يستهل المؤلف موضوعه بتقديم خلفية عن نشأة الدراما اليونانية القديمة من الطغوس الدينية الخاصة بدنيونيسوس إله التيبيد والقرى الانتخابية . وهذا الرأي هو الأكثر شيوعا بين جمهرة مؤرخي الدراما ، أما النظريات الأخرى التي أرتأها طمسد الأنثروبولوجي وغيرهم فقد أثار المؤلف تنجيها ، ولجئت الخوض في مناقشتها . ثم تناول المقدمة صفحات قليلة تحاول ما وسماها الجهد التعريف - تاريخيا ومفهوميا - بالوان الدراما الإغريقية . وهذه الأنوان كما صيغتها المؤلف هي : الاستعراضات الدرامية ، والتراجيدية ، والمسرحية السايرورة ، ثم الكوميديا . ومع أن تلك الأنواع تحتاج بالضرورة إلى نفسية تاريخية وتعليل فقد اختزل التعريف بها اختزالا يسماها بالتلخيص والسطحية . ولجئت عنوان « إيسخيلوس » يستعرض المؤلف حياة

العربى ليقرأ أعمال هؤلاء الكتاب العريقة « ص ١٢٢ فهو قول مشكوك في صحتها . فقد تأتى النتيجة عكسية وهى أن يعتقد القارىء ضد مادة شبه غامضة ومربكة فلا يحاول إعادة التقرب إليها من جديد .

ومنهج وضع هذا السكتيب - وأمثاله - يفتى عند إقراءه التقليدية الأولى حيرة المؤلف آزاء اختيار جوانب الموضوع الأكثر أهمية . كما تظهر محاولته في طرح الأقل أهمية ومجانبته في حذف التوصلات والقرينات ، مع الاقتصاد على عرض رأى واحد غالب بدلاً من مناقشة أكثر من تفسير في الموضوع الواحد . ومع هذا ، فإن الاختيار من موضوع عرضي - كموضوعنا الضالى - قد فوت على الكاتب طرق جوانب هامة وقد يفريه أيضا بتسجيل تفصيلات أو الدخول في ثلويات من شأنها ألا توجد تداولا دراسيا ماعدا بين ما يخصص للأصول وما يلزم للفرق .

فغاري كتيب الدكتور سكر في أشد الحاجة إلى صفحات قليلة تعرفه بشكل المسرح الإغريق وطبيعة العمل فيه ، وإلى صفحات أخرى تقدمه إلى الأعياد الدينية ونوعية اللقائخ الثقافية اليونانى حتى يتمكن هذا القارىء العادى من تكوين فكرة اجتماعية من خلالها المادة القديمة الهية ، وخاصة أنها تحتوي على إشارات وأحداث تحتاج إلى تسيرات ولو في الهامش . ولا كيف يعلم القارىء معنى أن تلك المسرحية نالت الجساسة الثانية وهو لا يعرف نظام المبرايات ؟ أو أن سوفوكليس ابتدع رسم المناظر التمثيلية أو ماهية الكوميديا القديمة والوسطى والحديثة؟ أو وظيفة الجوقة وتركيبها وتطورها ؟ إلى التبرير من هذا ، فقد تطرق المؤلف إلى جوانب ثانوية في الموضوع ، مثل تخصيص أربع صفحات لفكرة سوفوكليس وهي كافيّة جدا لكتاب طويل ، وإلى عرض زحمة من الأسساء اتى تركب القارىء مثل العديد من مسوساريون وخبويينيس وكراتيفوس . وبالإضافة إلى هاتين السمتين القتين نلغان على السكتيب وأولاهما الخصال نواحي هامة في الموضوع والاقتصاد الشديد في لتليل وتلك المسرحيات ، ولأنهما تناول عناصر ثانوية ، يمكن أن نصيب شيئا ثالثا وهاما وهو خلق السكتيب من أى مرجع أو هامش . مع أنه انتقادات مخترقة من أبحاث علماء اليونانيات في العالم الغربى . وإذا كان الدفاع الأساسى عن طبيعة السكتيب يمكن أن تبصر في معجوبة الصفحات القليلة للتلقد بعضي اللاحظات على المادة المقدمة .

● في حديثه عن الديرامب ، قرر المؤلف أن « هذه الألفى المرافعة لى القرن الخامس ق.م. تختلف تماما عن الألفى البدائية التى نشأت منها التراجيدية » ص ٦ . لم يعود بعد أقل من تسعة مظهر ليناغنى ذلك بقوله : « أن أرسطو - ويؤيده في ذلك معظم نقات المؤرخين والنقاد - يرجع أصل التراجيدية إلى الديرامبوس » ص ٧ .

● شرح المؤلف المفهوم التراجيدى في حوالى ثمانية أسطر مستعينا في ذلك بتعريف أرسطو التمسح . في

إن هذا الشرح لا يعين القارىء على فهم طبيعة هذا الجنس الأدبى الهام الذى يعتبر أرقى الأنواع الأدبية .

● تشبيه الساتير بألفاظ الدائمة ( ص ١٢ ) فيه إجحاف ، لأن طبيعة التوسيع جد مختلفة .

● الكلام على الكوميديا الألفيكية غير مرتب ترتيبا متنجها . فهو خليط من الكدوشة من لشائها وتطورها وبنيائها ، وموضوعها ، وأنواعها ، والحدث عن أجزاء الكوميديا القديمة متناهد ومختلط ويعطل فهم القارىء . وتفترب لذلك مثلكين . يقول المؤلف « لم يبدأ حوار بين المثلين في صورة مناظر فيها صراع ( agon ) بين الشخصيات ، وهذه المناظر تكتمن الموضوع الرئيسى بالتفصيل . » ص ١٧ . وهذا نفسى هابط جدا للأجون الذى يمكن تعريفه ببساطة على أنه جدال في صيغة درامية ، بين خصوم والصلاء الفكرة الجميلة التى تسال من قبل فى البرولوج ( المقدمة ) . وعادة ما ينتهى الجدال باتصار مؤيدى الفكرة الجميلة وهزيمة خصومهم . وقد يتواجد الأجون مرة واحدة أو مرتين كما هو الحال في كوميديا « الزناير » . أو لا يوجد أصلا كما في كوميديا « أهل أخارنيا » . أما مناقشة أجزاء التركيبية الطلدة للأجون

Katakeleusmos

مثل - epirrhema - أو - Pingos

فقد أحسن المؤلف صنما بتجنب الطوطى فيها . وكما حدث في تسع الأجون استطاع المؤلف تفسيرها عاجلا مشوها

لبنام البرافيسيس

يعنى أكثر تعليقا من أجزاء الأجون ، ولباراباسيس ستة مسابة شيرة للكوميديا القديمة من الكوميديا الجديدة . يقول المؤلف : « لم يأتى الجزء الثانى الذى يبدأ بما يسمى باراباسيس ، وهو خطاب توجه به الجوقة ورئيسها إلى الجمهور باسم الشاسر ، ينتهى فليبيا مقطوعة حزلية تطفى جردة على عجل حتى اطلق عليها بقى اسم بنيجوس Pingos أى مقطوع النفس . ويتبع ذلك كشودة أو تربية لأحد الآلهة ، وغالبا ما تكون جميلة ، ولكنها تارجع بين الجد والهزل الخفيف . ثم تأتى مقطوعة هجائية لأداة ، يطلق عليها اسم أبرها Epirrhema ينتقد فيها الشاسر مقفرا من مظاهر الحياة . » ص ١٧ . ولأنكان فهم هذا الجزء الهام في الكوميديا القديمة يمكننا أن نمثل - في أيجال شديد - بالباراباسيس الأول لسريحة « الطيور » وهو يتكون من :

(١) Commation

الطيور تحية إلى المتغليب (٢) anapaests وهو جزء ذو علاقة بفكرة المسرحية . وفي مسرحية « الطيور »

يشرح منشأ العالم وأصل الطيور وأهميتها للأنسان . وفيه

(٣) Pingos - أو - makron

بعد للتأسية بالسعادة والهناء إلا ما عاشت الطيور معايشة سسكية . (٤) strophe الفنية توجهها الجوقة إلى ربة القابة . (٥) epirrhema وهو لب الباراباسيس وغايته . وهو خطاب مباشر موجه إلى



الجمهور ، وفيه تعدد للزايا التي يجنيها الإنسان اذا ما صاحب الطيور . (٧) anode (٨) antepirrhemas وفيه يقطن نصف الكورس الاخر مع قائد يميزه بالاجنحة .

● عند الكلام على المرحيات يقل المؤلف الاشارة الى اهمية التركيب الدرامي . بل غالباً ما يلتزم تعريفه بالمرحيات على ايراد المفرد في سطرين أو ثلاثة . على مناقشته لمرحبة « الفسارعات » ذكر ان التقاد يميون « على هذه التراجيديا خلوها من شطبة البطل بالفهم الأرسطي ، وكذلك خلوها من الحوادث الهامة والمشاكل المعقدة » . ص ٢٠ . وواضح ان المؤلف تبني تلك الفكرة ، في حين ان تلك المرحية تمثل مرحلة انتقال التراجيديا من بدالتها في الشكل الدرامي التسمي بترهل في كثرة المقطوعات الشعرية الطويلة الى مرحلة التراجيديا الدرامية الناضجة . فالخسوس فتاة يمكث في المرحية نفس عدد افراد الكورس في الدراما . وعلى هذا ، فان الكورس هنا هو بطل وليس الفرد الواحد . بالإضافة الى هذا ، فان المرحية تنتهي الى فترة التجريب في استعمال مئتين اثنين بدلاً من واحد . وقد ألمح الى تلك العقيدة

اكثر من نائف لغير مثل Sheppard وهو ان اسطيوس اخترع الكليل التالي ولم يستطع ان يستعمله هنا الاستعمال الدرامي الصحيح . ومن هنا تولد ما يمكن تسميته بيف الحركة . ولغة الداية برسم الشطبيات ، هذا اذا ما طبقنا الكليلس التي اشتلت بعد لنسوح التراجيديا . غير انه من النصف تطبيق تعاليم ارسطو على شيء اخترع قبل تلك التعاليم .

● ولعت بعض مفردات النقاد تلخيص المرحيات تذكر منها قول المؤلف عند نهاية مسرحية اوديبوس الملك انه خرج في صجة بتيه في حين انه قادر طيبة هذه بعد ان اوصى كرون بيمسا خيرا . وفي الحقيقة ان المؤلف يناقش نفسه في سطر واحد « وبعد ان يوصى - اوديبوس - كرون بالتيه خيراً ، يخرج منها را تقوده بنتاه » . ص ٦٢ وذكر المؤلف اكثر من مرة ان ميديا قتلت غروس زوجها واباحها الملك ونس ان يشير الى الوسيلة وهي الصادر المسموم . الخ .

● تتنزل في التبيين صياغات لغوية مفطرة تحتاج الى وصف جديد حتى تتحدد معانيها والاشارة على ذلك ص ١٧ ، ١٨ .

لادائها الطيبة ، مع الاطلاع الشامل ايضا على كل ما ورد عنها من راث تناولها بالدراسة سواء ما يتعلق باللغة ام بالتاريخ ام الاجتماع ثم الرسم الكتابي ، ولا يمكن المؤلف مهما كانت لادائها ان يعيد بكل ذلك فليس في قدرة فرد او جملة الاجابة بكل تلك الجوانب ، بالإضافة الى السيطرة عليها والخروج بمعالج التطور والتغير صحيحة نائمة منسجمة .

لانيا : ان دراسة التطور في اللغة العربية بغضاه تصادفه صعوبة اخرى لان دراسة علماء العربية لهذه الجوانب ما تزال حتى اليوم قاصرة وقائمة ، فليس لدينا خط واضح الفراحل لاصوات العربية او لبنية كلماتها او لقوامها النحوية او لغاتها ، ولذلك ظروف كثيرة ، اهمها يعود الى الفلويين العرب أنفسهم ، والتهج الذي اصطقلت به دراساتهم من عصرها على عصر خاص لم يتجاوز القرن الرابع الهجري وبيت خاصة لقبال معينة راوا لوليق لفتها والاحراف من شيعا ، وكان هذا التعديد أسلوبا اليهم الدارسون في عصر الاستشهاد ، وتابعهم من آتو بعنهم في التفرقة الى هذا العصر ولقته ، فلم يتجاوزوه أو يناقشوا قيمة هذه التفرقة ممن سبقوهم ومن هذا تأتي صعوبة الدراسة التاريخية للفتا العربية لمعرفة ما جد عليها من تطور عبر القرون - كل القرون كما رأى الدكتور حجازي - بل ان هذه الصعوبة تواجه الباحث حتى في لغة عصر الاستشهاد نفسها ، فنصود الوسائل والتجارب من علماء العربية في هذا المجال .

ان غاية ما يمكن ان يفيد هذا الكتاب انه يسهم في وضع خطة لدراسة العربية عبر القرون ، لكنه ليس دراسة لغوية نفسها عبر القرون ، انه ببساطة اخرى اسهام في منهج الدراسة لا تنفذ على لهذه الدراسة ،

## اللغة العربية عبر القرون

العدد ١٩٧ من سلسلة الكتب الثقافية :

تأليف : الدكتور محمود فهمي حجازي

بقلم : د. محمد عبيد

« لغة العربية عبر القرون » عنوان مشق وشاق في الوقت نفسه ، يدفع من وراء النافذة السريعة الى محاولة قراءة الكتاب ومعرفة ماهية او ببساطة اخرى : معرفة تلك الرحلة الباهرة التي قطعتها اللغة العربية عبر القرون ، لكن بالاطلاع الثاني على ما حواه الكتاب من مادة علمية يتضح ان هذا عنوان لم يذ به الكتاب ، ولم يكن من المستطاع الوفاء به في سلسلة الكتب الثقافية ذات النظم المحدود والورق المحدود ، ذلك ان الوفاء بهذا الواسع يتطلب تقديم جوانب اللغة العربية المتعددة اصواتا وبنية وتركيب ومسماني ، والظروف التي صاحبت بكل هذه الجوانب في رحلة طويلة الذي رجع بها المؤلف الى اللغة السامية الام والى النقوش والكتابات القديمة ، وهذا عمل صعب لا يلي :

اولا : ان الاشارة بكل جوانب اللغة العربية السابق ذكرها هي مدى القصود يستلزم دراسة شاملة ودقيقة

وهو بهذا الفهم مدوة لجهود أخرى تبني عليه من بعدد  
لغة اللغة العربية وتطورها عبر القرون ، وهذا ما تدل  
عليه تناوين المفصول العشرة التي ضمنها الكتاب ،  
وهي : اللغة والتطور اللغوي علم اللغة القلبي واللغات  
السامية - العربية في ضوء اللغات السامية - النقوش  
العربية المبكرة - اللهجات العربية القديمة - التعريب  
وآثار الأساس اللغوي تطور العلاقات اللغوية حتى أواخر  
القرن الرابع - الصلات اللغوية من القرن الرابع حتى  
فجر العصر الحديث - تطور البنية اللغوية - نمو المفردات  
في العربية .

وبتأمل هذه العناوين - حتى بالنظرة العابرة -  
يتضح اتجاه معظمها إلى منتج الدراسة لا إلى مادة اللغة  
نفسها ، وهي - حتى بهذه الصلة - جوانب مرفقة تدل  
على زوايا البحث في هذا الموضوع المتسع الكبير ، وكل  
متوان منها يصلح لدراسة مستقلة يتوفر على يديها  
والتيطبق عليها مجموعة من الباحثين لا يباحث واحد ،  
ومن ذلك تصور مدى الصعوبة التي تجتمها المؤلف في  
حشد كل ما يتعلق بهذه الأمور العشرة في حوالي ٨٠  
صفحة من القطع الصغير ، ولأنها قد أحس المؤلف نفسه  
بهذا الكثر ، فقدم المؤلف بصيغة دالة بقوله « هذه  
الصفحات عرض موجز لهذا الموضوع المتسع الذي  
بالصعاب التهجئة والنقضايا العلمية ، وفيها فوارب  
وجوانب لقصور تكمي قلة الأبحاث الجزئية في الموضوعات  
قيد البحث .. ومع التقدير للجهود الذي بذله المؤلف  
في هذه المحاولة - أو أن شئت الخاتمة - لوضع « جن »  
لدراسة تطور اللغة العربية في هذه الصفحات المتواضعة  
ولتحقيق التعاون معه في الوصول بهذا « المتن » إلى  
ما يرجوه المؤلف له ، ينبغي مناقشة بعض ما أطلق عليه  
صاحب الكتاب : الصعاب التهجئة والنقضايا العلمية  
والأبحاث الجزئية بهدف مخلص لسد الثغرات وتدارك  
القصور بعد تلك المقدمة التي وضعت مدى الصلة بين  
عنوان الكتاب وما فيه من مادة علمية ، وتجه هذه  
المتابعة إلى أمور ثلاثة مصددة في منتج العرض وبعض  
النقضايا العلمية ولغة المؤلف ، بقصد الدلالة لا الإحاطة  
والاستدلاء لا التشمول .

لقد بدأ عرض المادة العلمية في فلب الأحيان مرفقا  
في حشد المعلومات حتى ليؤدي تراجعا إلى الغموض ،  
بحيث تحتاج من السالكيه - حتى التخصيص - إلى تان  
طويل ، وأرضية نقاشية عينية للفهم ، بل أدى ذلك  
أحيانا إلى وجود الفجوات بين فقرات المفصل الواحد ،  
أذا تبدو مشكلة لا تدل على نفس واحد ، ولا يصعب خيط  
فكرى متصل يلتزمه العرض في السياب وفلاحة لأن كل  
فقرة تحمل موضوعا مستقلا يحتاج وحده لطول النفس في  
عرضه ، والمؤلف يريد أن يقدم كل تلك الأفكار في صفحات  
قليلة وتحت عنوان واحد ( راجع الفصل الثاني ص ٢٨  
وما بعدها والفصل السابع ص ٥٢ وما بعدها ) وهذا هو  
الطابع العام لنهج العرض في الكتاب ، بيد أن المؤلف لم  
ينس مع ذلك أن كتابه يصدر في سلسلة ثقافية يقرؤها عامة

التقنين في التخصصصون في اللغة فقط ، لذلك نراه في  
بعض الأحيان يرجع على شرح أفكار كانت تصح من  
البيحيات لدى التخصصصين في اللغة بشرح ما لا يحتاج  
للشرح ، وتوضيح الواضح أن صغ هذا التصرير ، ومن  
نماذج ذلك على كثره :

● في ص ٧ - ٨ يقول المؤلف بين دراسة الظاهر  
الاجتماعية والسادية وغير السادية مبينا صعوبة الثانية ،  
ويتبنى لباحث فيها - على حد تصيره - أن يولد بالصبر ،  
ويستعين بالجلد . الخ وهذه فكرة بدعية في حرف  
التخصصصين في اللغة .

● في ص ٩ يقول : « التاريخ اللغوي شيء وتاريخ  
الخط شيء آخر ، وكثيرا ما يحدث عند الباحثين في اللغة  
لبس بين اللغة والكتابة » والتفريق بين الرسم الكتابي  
واللغة المنطوقة فلسفية لا تحتاج لشرح وتوضيح حتى لدى  
غير الباحثين في اللغة ، وأن كان هذا هو دافع المؤلف  
- كما قال - لشرحها وتوضيحها .

● في ص ١٦ يقول المؤلف : « الواقع أن مجرد المعرفة  
باللغات لا يعني قيام بحث مقارن » ثم شرح هذه المسكرة  
بالتفصيل ، وهو - في قتي - شرح يستغنى عنه المتفكرون  
العاديون وبالأولى التخصصصون في اللغة .

وكتاب « اللغة العربية عبر القرون » - على صغر  
حجمه - حصيله ثقافة لغوية عميقة وتجارب متسعة مع  
الأسئلة والآراء العربية والأجنبية والمقاربات بين اللغات  
السامية ، ومجال الرأي حول بعض قضايا لكتاب متسعة ،  
لكني ألتصير في حينها العسد على إبداء الرأي في الأمور  
الاربية التالية :

١ - ص ١٠ - ١١ : فرد المؤلف أن بنية اللغة  
تتطور ، وأن التطور يبدأ بطريقة فردية فلذا قدر له  
الابتداع بين الناطقين باللغة ، أصبح - كما يقول -  
نمطا لغويا سابقا وعرفا مؤرما ، وإلى هذا الحد والفكرة  
صحيحة ، فالتجديد اللغوي يبدأ - كما يقول أولان -  
فرديا حيث يحدث الابتداع والتجديد Innovation  
وبعضها تأتي مرحلة أخرى هي مرحلة التشييع Dissemination  
وتحدث هذه العملية ببسط  
أحيانا ، ولكنها موجودة باستمرار ، فمن طبيعة اللغة  
- أية لغة - التطور والتجديد ، وقد ينظر إلى هذا  
التجديد ابتداء على أنه أخطاء فلذا قدر له الانتشار ،  
ووافق على قبوله عرف الناطقين باللغة بالاستعمال ،  
أصبح متصرا جديدا من عناصر اللغة أو اللهجة ، لكن  
المؤلف ربط هذه العملية الاجتماعية كلها بالإفراة لدى  
المكانة الرموزة الذين هم في موضع التقنين من غيرهم  
وجعل هذا لهم وحدهم ، والحق أن قصر التجديد على هؤلاء  
لا موضع له إلا في التجديد التقيد الذي يصنعه أحد الأبداء  
الكرار أو إحدى هيئات التخصصص اللغوي وغالبا ما ترفض  
الجماعة القوية مثل هذا التجديد القصور ، وأهم من  
ذلك كله ما يقوم به عامة الناس العادين من المكانة  
الرموزة والتميز الطبقي ، وهو تجديد غير منظور ولكنه  
شديد التأثير ، ومن ذلك في وقتنا الحاضر ما يندمه مثلا

« أربناء اليك » للجهة القاصرة من عناصر التجديد والإبداع ، فهذه عملية اجتماعية مستمرة في أداة مشتركة بين الناس وهي اللغة وفهرها على التمييز طبائيا لم صحيح .

٢ - ص ١٤ يقول المؤلف : « أن الفصحى في قيمة اللغة هو ارتباطها وما تحمله من حضارة وعلم بعيد الناحية وبين المستقبل » وهذه فكرة تقوم على أساس لم لغوي ، والا فما الفرق بين هذا التفسير على أساس الحضارة والعلم مع اعتبار ظروف عصرنا الحضارة - وبين من ناقش المؤلف أراهم قبل ذلك مباشرة ورفضها في تفسير لانهم وانتصب لها ، والراي للخصه القضية المشهورة في علم اللغة العام ( ليس هناك لغة أفضل من لغة أخرى ) فلفة القرنيين في البداوة لا نقل قيمة من لغة الفارقين في الحضارة أمام البحث اللغوي ، فالتفسير الذي نسيه المؤلف للغة هو - في واقع الأمر - تفسير للحضارة والتراث والعلم لا للغة نفسها ، وهو من ناحية أخرى ينطبق بطروف الناقلين باللغة لا يتناقض نفسه ولا بطروف هذا النطق الاجتماعي .

٣ - ص ١٧ - ١٨ يقول المؤلف بصدد الحديث عن انصراف اللغويين العرب إلى البحث اللغوي القديم مع معرفة بعضهم بغير العربية من اللغات السامية ولكن هذه المعرفة لم تؤد إلى قيام بحث مقارن ، فقد كان كل فريق يرى في لغته النحل الأملي والنموذج القديم الأصيل . وارتبطت اللغة عند هؤلاء والكثيرون بالدين » وهذا التفسير غير صحيح في قيمته وتفسيره ، فهنا الانصراف يعود - فيما أرى - إلى ظروف دراسة اللغة العربية نفسها في فترة المعاصرة لجميع مادة اللغة والمستنتاج القواعد منها ، لم يكن من التصور أن تقوم دراسة مقارنة بين العربية وغيرها من اللغات الأخرى ، إذ اتجهت الجهود كلها لهذا الاستنباط والاستقراء أما اللغويون العرب بعد هذه الفترة فقد اتجهوا في أبحاثهم دون أن يخرجوا إليها أو يضيفوا إليها شيئا ، وهذا المسلك العلمي - في رأيي - هو الذي يفسر انصراف كلا الفريقين من البحث المقارن ، وهو نفسه الذي يفسر اهتمام دراسة تطور العربية تاريخيا الذي يسمه المؤلف بكتابه اليوم فيه ، أما دبرك ذلك بالنقل اللغوي الأملي والنموذج القديم الأصيل والذين فهم تملكت خطيئة لا تمثل واقع الأمر ، وحيدها على اللغويين العرب فلم لهم بغير دليل .

وبصدد الحديث عن هذه الفكرة أورد المؤلف بعض آراء ابن خلدون ( ص ١٨ ) وقدم لها بقوله : أن هذه الآراء كانت حقلية بحت بدون لوعة في علم اللغة ، وهذه الآراء لا دلالة لها بفكرة التفصيل الذي وردت فيه من المقارنات اللغوية ، إذ أهمها في غير موضعها وملخص هذه الآراء مغايرة لغة العرب في مصر ابن خلدون من لغة نصر وحجر ، والاستعانة من حركات الأعراب بغيرها من الدلالات الشكلية ، وهذه الآراء نشأت في موضعها وينبئ أنها قد أجمعت المؤلف ، وحز عليه أن يتركها ، فأوردتها دون حاجة لها في عرضي موضوع « المقارنات اللغوية » .

٤ - في بداية الفصل الخامس ، ص ٣٤ وبداية الفصل السابع ص ٥٢ حديث عن المادة اللغوية التي درسها النحاة واللغويون العرب ، وفي هاتين المقيمتين التفتي بنى طبائعا ما جاء في الفصحى المذكورين تتناثر الأفكار في حاجة للمراجعة والتفسير الصحيح منها أن معظم مادة اللغة أخذت من لهجات البدو في القرنين الأول والثاني للهجرة - ومنها : أن النحاة قصرُوا جهودهم على تسجيل بعض قواهر اللهجات لا كل اللهجات المدروسة - ومنها : أن السجود الذين أخذ منهم المقامات كانوا من الوافدين من مناطق القبائل العربية إلى الأمصار فقط ، وبطول بنا الأمر لو نوقشت كل هذه الأفكار بالافصاح ، ويكفي بيان الراي فيها باختصار .

إن الفكرة الأولى من هذه الأفكار لم صحيحة ، إذ لم يتجه العلماء إلى اللهجات في البداية إلا في القرن الثاني الهجري ، حين امتدوا - حوالي منتصف هذا القرن - فساد لغة العصر وعدم صلاحيتها لدراساتهم ، وأول العلماء الرواة كما هو معلوم أبو عمرو بن الصلاح ( ت ١٥٤ ) وحيد الزاوية ( ت ١٥٥ ) فهاتين اللهجات البدو في القرن الأول الهجري ، لم تكن موضع الدراسة لدى العلماء إلا بتأويل بعيد لا يحسنه خطر ببال المؤلف ، كما أن العلماء لم يقتصرُوا على هذين القرنين فقط بل استمر الأخذ عن البدو قرنين آخرين ، كما أن مادة اللغة لم تكن من هذه اللهجات فقط ، بل اعتمدت أصلا على الشعر - كما هو واضح في شواهد النحو - وهو نموذج مثالي للفصحى في واقعها ، وهو أيضا أن لغات القبائل التي ولغوها - مع تعدد - جنود الفصحى أيضا ، فدرسوها بهذا الاعتبار مع الشعر ، وهذا يفسر - بغير نصف - الفكرة الثانية من انصرافهم على بعض قواهر اللهجات لا كل اللهجات ، فتلك القواهر التي أوردوها في كتبهم هي - فيما أرى - ما تسرب من القواهر الخاصة بالقبائل إلى اللغة الفصحى فرواه العلماء ودرسوها بهذا الاعتبار - اعتبار لغة من الفصحى - ولم يفرقوا بين ما ارتفعوا ، عرف اللغة الفصحى فتمثله وشاع استعماله ، وما بقي مرتبطا بأصله اللهي ، وهذا ما أوقع دراساتهم في الاضطراب ، إذ اختلوا حيث قصدوا الصواب .

وأما أخذ اللغة من الأعراب الذين وفدوا للأمصار ، وكان معظمهم - كما يقول المؤلف - أنهم يبيعون الغريب لكل نغوى يلجأ إليهم ، وكل لغوي يشدهم مادة لكتاب أو رسالة ، فهذا تصوير متجمل للموضوع ، فلم تكن مادة اللغة من هؤلاء الوافدين فقط ، بل دخل العلماء في القرن الثاني والثالث والرابع للهجرة لمناطق القبائل أنفسهم ، يجمعون اللغة مشاهلة منهم ويحفظون في سبيل ذلك من الشئال والقصاص ما أوردت منه كتب طبقات اللغويين والنحاة اعاجيب تدعو للاحترام والدمشنة . فالحال لم تكن « تبادل تجاري » بهذه الصورة ، وإن حدث ذلك في بعض الأحيان .

ويكفي مناقشة هذه الأمور الأربعة فيما يتعلق بقضايا الكتاب المتزاخية فيه ، ولكن أشير بسرعة إلى

أمور أخرى في حاجة للمناقشة والتثبت ، منها تفسير المؤلف لتعريف ابن جنى للغة ( ص ٤ ) فإن جنى ادق . وتفسير المؤلف للهجة ربيعة ( ص ٤٠ ) فليس خطأ ، وتفسيره التنحوي والعرفي للكلام الجاهل ( ص ٤٩ ) فهو غير دقيق ، وحديثه عن جميع ( معيشه ) على ( معاش ) ( ص ٥٤ ) فهو قراءة واردة ، ووصفه « أبو عاتمة التنحوي » وما ورد عنه بأنه من الأساطير ( ص ٥٤ ) وهذا غير صحيح والأحسن تفسير ذلك وأمثاله بالقرنوف الاجتماعية التي حتمت عليه هذا السلوك بدلا من هذا الرغبات المطلق وتاريخ وفاة الكسالي ( ص ٥٧ ) إذ ذكر أنه سنة ١٩٠ هـ والمشهور أنه توفي سنة ١٧٢ هـ ، ومامنون له ابن جنى بأنه ( لثلاث الأعراب ) ( ص ٥٩ ) فهو لم يقصد ما أورده المؤلف له ، والعادة كلمتى أحد وأحدى التثنية ( ص ٧٩ ) فهي نفي التثنية لا إلتها العموم لأنها علامة شكلية كالتثنية .  
وتبقى كلمة أخيرة عن لغة المؤلف في كتابه ، وهي عموما لغة علمية تسم بالدفقة والموسوعية لكن يصادف

## الله الملك

شعر: جلال الدين محمود



حين ومثني الريح بين هذه الدروب  
مشيت في شوارع المدينة  
أفنى الصباح والمساء  
عن وردة ريانة حزينة  
سبحتها تنفخ في العروق  
فأت مسد محوش ليس له شروق  
فرحت أذرع الشوارع السجينة  
كي التقى بوودني الحزينة  
لنفترق  
في ليلة دامية مجنونة  
يلها الصقح : والاسى  
يمتحننا شجونه .  
علا جئت يا الهى كي أموت مرتين  
على شوارع المدينة المجنونة .  
لشد ما أحببتنى !  
يمعطى السلوان والسكينة  
حتى نسيت أن تقصنى  
يارب .. فى بشارك الحنونه .  
الملك لك  
الملك لك  
يا واهب السلوان والسكينة .

المقارن أحيانا كلمات فلسفية في حاجة الى التعديد مثل قول المؤلف ( ص ٨ ) في تعريف علم اللغة : علم اللغة علم اسائى يتم بكشف الأبعاد الحقيقية للظاهرة اللغوية فالكلمات : أساس - الأبعاد - الحقيقية - الظاهرة - اللغوية كلمات غامضة قد يوافقت المؤلف على ضرورة ابتعادها عن البحث العلمى الجاد ، وقد أساء هذا الإبعاد نفسه الى بعض عناوين الكتاب مثل عبارات البنية اللغوية - العلاقات اللغوية - الأساس اللغوى - التعرف - التطور اللغوى ، وكنت أرجو أن يلجأ الى تناوين واضحة الدلالة من اللغة العربية ، أو على الأقل يفسح المجال الأجنبى بجوار هذه العبارات لتعديد المقصود منها .  
وبعد : فإن هذا المؤلف عن ( اللغة العربية عبر القرون ) يضيف الى المكتبة اللغوية العربية كتابا جديدا يضم ثقافة لغوية أصيلة ، وحسوبة عقلية متفتحة ، وتجارب طريفة مع اللغة العربية واللغات السامية الأخرى ، وفوق ذلك فهو دعوة الى جهود أخرى تقوم بعده لتيسر منه والتطبيق عليه .

## أغنية

# لأُمّ

طيبة كشجرة

صديقة كشجرة

ساذجة ، فقيرة ، سخية كشجرة .

\*\*\*

يا ما استظلنا بعد اللحظات الشاقة بالأوراق الخضراء

يا ما عشمنا فوق الأغصان الجافة ، ووضعنا بين  
الحلم

يا ما فوق شقوق الجذع الصلب رسمنا القلب

يا ما في الظل بكينا في حجر القلب الرطب

يا ما فرغت الخوف الغزى وحيدا عند الجذر

\*\*\*

طيبة ، صديقة ، صامتة كشجرة

تمر فوقها الفصول

المطر الثقيل

السقوط فجأة

الفيق

والتراب في الميول والطيور .

تؤلها الرؤية والصمت

والعجز والعبور

تؤلها المراقبة .

\*\*\*

أشجار الشمس تزهر رغم الأغصان الجافة

رغم الأغصان الجافة تزهر أشجار الشمس



هكذا

## تكلت الاشجار

شعر: يسرى خميس



لا جدوى من أن تلصق أوراقا خضراء على غصن  
جاف .

دعنا ندبل

دعنا نفقد خضرتنا ، نصفر ، نخاف

دعنا نكتسب الألوان الجرياء

دعنا نتعري ، نسقط

تجرفنا الريح على وجه الماء

دعنا ياكلنا الأسفلت

نسد البالوعات

نحمل أقدام الأطفال وضغط العربات

دعنا نلوي ، نتحلل

ينمو في أعيننا الفطر

تسحقنا أحذية المطر الفاضب

دعنا نمتزج بترية مصر الباردة

دعنا نخضب على الأرض الصحراء

حتى أن جاء بيع

أن جاء

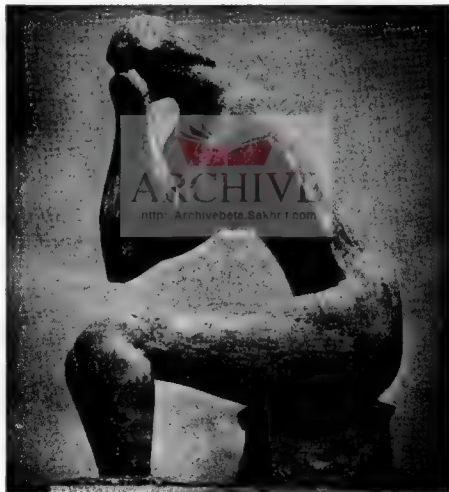
تنمو أوراق الشمس على الأشجار

ويبيض الظل نقيا كالأمطار .



شهرية  
الفنون  
التشكيلية

يقدمها: بدرالدين أبوغازي





## كامل خليفة انطفاء الوهج

لقد عاش كامل خليفة مأساة صراع مرير .. كان أحساس الموت يطرده وأرادة الحياة تدفعه وتسمى به الى ان يقدم نفسه ما يستطيع من عطاء قبلما ينسحب الحزن .

وقابل كامل خليفة .. وراءه حركة الفراق وحيداً آخر يتسرع في حياتنا الثقافية وجبهة الأحرار .

### معروض جاذبية سرى :

بعد احتجاب ثلاث سنوات عادت جاذبية سرى الى معارض القاهرة فافتتحت في قاعة احتفائون معرضاً للوحاتها الزيتية والمائية . حقيقة قد شهدنا خلال هذه السنوات أعمالاً في معرض الأنغرة كما شهدنا بعض لوحاتها في المعارض العامة ، ولكنها بعد معرضها الكبير في قاعة باب اللوق سنة ١٩٦٥ لم نلق بمعارضها معرضاً خاصاً ، وإن امتد نشاطها الى الخارج فمعرضت في الولايات المتحدة وفي السويد ، وحقق معرضها الأخير بالمركز الثقافي المصري بباريس نجاحاً لفت إليها النقاد ودلوا في أعمالها الأخيرة لمحة من عالم بول كلى .

وكانت جاذبية سرى في إصدار خطها التشكيلي معنية بالانغماس الاجتماعي داخل الصياغة التشكيلية . قدمت في أواخر الأربعينات لوحاتها الرائعة التي استجبت لوانتها بخلاصة الألوان المصرية التجمعية واحتشد فيها الى سر البناء الهندسي في اللوحة ثم حقق بها طرحها نحو اللوحات الجدارية فقدمت في لوحاتها « العليا على النيل » نموذجاً لما يمكن ان تطهقه اللوحة المعاصرة حين تنمرد على متاسيب لوحة الصالون وتسمى الى الاقتران بالجدار لتعايش الثاني وتقل اليهم مشاعرهم وانفعالاتهم .

في هذه المرحلة كانت جاذبية الفنانة تسعى في مدار اللوحات المصرية القديمة ، وتقرب من الواقعية التصويرية عند الفنان القسيكي .

ولقد كان الناس هم الألهام الكاش لهذه الفنانة التي ان ايقظت رحلتها الى التوبة أحساسها بالنظر الطبيعي وجاءت رحلاتها الى البحر الأحمر فزادتها تطلعا

وهج كان يهترق في صدر هذا الفنان وينطق شرايات مشحونة بمذاب يتأجج في لوحات تزهو نؤذن الواتيسا بدبول ، ولما قيل لوجوه ثمن بمأساة الزوال ، وتبساء ناهيات ، وديكة ينبري صياحها القنوم عن انطفاء الفجر لا يزول .

كثارت ذبج ففى كامل خليفة متعطش بجراحه وتوارى اسمه في سطور ناتئة بين أصدمة الموتى فلم يكتف الى نعيه غير فئة شيعت مقبیه .

كان كامل خليفة شياً حافلاً بالقوة والنشاط تنبى قدراته الجسمانية من عمر مديد ويشير شغفه بالفن الى موهبة وعاطفة تستطيع ان تحقق المساواة الى الفن المصري الصاصر مع مجموعة من شبيب طموح يملوا في الغسنيات خطاهم الباهر .

ولكن قدر كامل خليفة كان مشهوداً الى أبراج الناس .. تعطلت قواه الجسمانية الى اصابة حين كان يمارس رياضاته وسكن البناء صفده ، وبقي وهج مواهبه يلهب قواه الهيبية .. التحق بكلية الفنون الجميلة وبرز في فن النحت ولكنه ترك الدراسة قبل ان يتها وتطلق الى الافاق الرحبية يلقى منها مواهبه .

ولمهر اسم كامل خليفة في معارض القاهرة حين فاز بجائزة النحت سنة ١٩٥٤ ، وشهدت الانتظار رؤاه الجديدة ، ووجوه تماثيله المسطحة ، والمشحونة بحزن كسر وجذوع الأجسام الانسانية يفر وجوه ولا اقدام كانوا قائمة من عالم الأشباح واليه يستود .

والى جانب تماثيله الصمدية للديكة والاسماك والطيور فان كامل خليفة بدأ مصوراً يودع اللون أرواح مشاعره في لوحات تتردد بين وميض الليل ومداية الفسق الحزين .



وشهدنا في ثوانها القليلة احساسا غنيا وقطرة على استارة شخصات اللون الكريمة .

وهزت أحداث سنة ١٩٦٧ مشاعر الفنانة فكانت لوحاتها « الدمام » و « السقوط » ، ولكنها في هذه المرحلة الأخيرة تتجنب عالم الناس وتصوغ لكونياتها من بيوت بلا سكان ، تقاسيم لونية رائعة حيائها كاملة في ذاتها وتكوينات تشكيلية بلغت فيها حد الجراءة والإقدام على التحام مرحلة جديدة عسفا فيها الحس ، وحلقت الرقوى ، وازداد اللون عنسفا لراه في توازن بين كتلة التكوين والفراغ الذي كان مفتحا في أعمالها الأولى وراه الحشود والتجمعات ولكنه فراغ تحلقه مرارين الحساب التشكيلي الذي ملكته بقدرة وبراعة تجعل لهذه المرحلة طابعا مميذا يبرزه عن مواهبها التي لا تكف عن التجديد والإبداع .

### بول كلي والباهاوس :

في هذا العدد ترجمة لمعارفة الفنان بول كلي والتي بها انصاه على صياغة فقه وفلسفته .

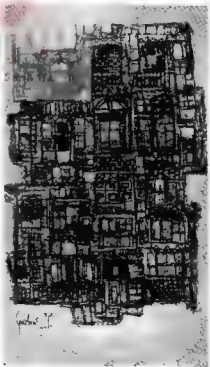
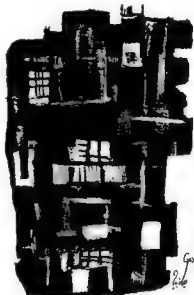
وبلغني نشر هذه الترجمة مع الاحتفالات التي تقام بمناسبة انقضاء خمسين عاما على ميلاد مدرسة الباهاوس ، تلك المجموعة من المصممين والمصورين والمخترعين الذين انشأوا تحت هذا الاسم في فيمار مدرسة جمعت رواد الفن الجديد وعملت تحت شعار الربط بين الفنون والحرف والصناعات .

ولقد شهدت يروح هذه المدرسة التي بدأت في الفيمر فيمار الى العالم كله وأحدثت في الفنون والحياة الرها الى أن القلت أبوابها سنة ١٩٣٢ تحت وطأة الحكم النازي في ألمانيا . ولكنها ظلت تعيش فكرة الى ان بعثت من جديد في هذا المعنى الذي انتج في شتوتنغارت ليظوف بعد ذلك باستادرام وليندن وبريس والولايات المتحدة . يقرن اسم بول كلي بهذه المؤسسة الثقافية فقد كان احد دعائها مع والتر جروبيوس وكاند نيسكي .. ولا نستطيع أن نزعج أن الباهاوس كانت كملهايب الفن المعاصر تعيش فيها أو اسلوبا غنيا بذاته وانما كانت هي كانت تعيش فكرة ربط الفن ابا كانت أساليب الحياة وتعمل دعوة تطوير في التربية الفنية .

ولقد لقي بول كلي مصرع الفكرة التي كانت تدعو اليها مدرسته .. طوقته اضمحلال النجاري كما طردتها ، ودخلت به الى خارج ألمانيا فأسسه بقرن بها كنان حر طليق شبارك في الدعوة لفكرة حرة في مصر كان مكبلا بالقيود .

ولد بول كلي على مقربة من برن سنة ١٨٧٩ عن أب ألماني وأم سويسرية وورث هبة الموسيقى من أبيه وانه .. تلقى دراساته الفنية في ميونيخ ثم رحل الى إيطاليا وبدأ نشاطه الفني منارنا ماعمال بليك وجويا ثم مر تحت تأثير سيزان وفان جوج وجيمس السود .

واقام أول معارضه الخاصة في قاعة تانهاوزر بميونيخ ، ثم شارك جماعة الفارس الأذرق معارضهم ، وثالثت أعماله مع لوحات براك وبيكاسو وديران وفلامنك وألانتشي سنة ١٩١٢ ، ثم عمله الفارس الأذرق الى





السقوط - ج. ج. سري ١٩٦٧

لقد كان كلى يقول : ان الطبيعة هي فن من صنعة الخالق .. علينا ان نطهه نموذجاً يعين على خلق مقابل له وسائل الفنون التشكيلية .

وكان يؤمن بان الفن لا يبدأ من عواطف شاعرية او من فكرة ولكن من بناء شكل او اشكال وحركة الترابط بين اللون وقيم .

وبينما كان هدف الفن التقليدي هو ابداع صوره نفسي شكلا على فكرة معينة او تمثيل موضوع او تصور حكاية فلان كلى لا يبدأ من الفكرة وإنما هو يخلق اشكاله خلقا .. قد يعمل في خلقه اشياءاً من الاشكال والرؤى الكهيفة به ولكنه لا يقصدها لذاتها وإنما يقصد تشييد البناء التشكيلي اللامر بحيث في الرؤى ما يعده البناء التوسلي بتساقفه وتناغمه وجمعه .

لقد كان كلى دالب البحث عن الاشكال في صفاتها الدائم وعن الاثران في اعقق قدراتها التعبيرية . يصايش الكون معاشة مفكر وشاعر ملكه الصائم امتلاكاً شعرياً واول في اسرار الطبيعة في كل جزئية من خسلابها ومكوناتها . واستناع بمخيلته المعلقة وذلاله الطبارق وحساسيه زلايه ان يخلق عالماً متوفاً من الاشكال ماثلنا نسج افواره وخفاياه .

وفي كلمات كلى نفسير لبعض هذه الخلايا .

اريس ليصرف من قريب اصحاب هذه الاتجاهات التي اتت تعمل معالم الثورة الفنية .. وهنا نعرف بيكسرو براك وديلوناي والشاعر ابولنير .

ولكن الرحلة تصل كلى الى تونس والقيروان ثم عود به الى زيوريخ ليغرس في قاعة الدادائية سنة ١٩١٧ م يدفوه والتر جروبيوس للتدريس في الباهواوس فيلقل بها في الفترة من ١٩٢١ الى ١٩٢٤ .

وفي سنة ١٩٢٤ الهام كل راوول معارفه بالولايات المتحدة .. وفي سنة ١٩٢٨ وحصل الى مصر لدراسة فنونها .

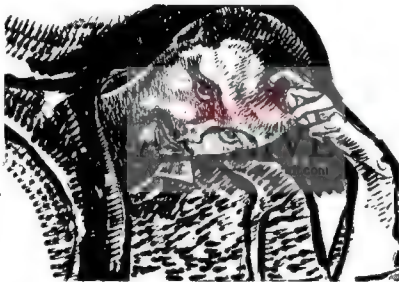
وتتوالى معارفه كلى في امريكا والمانيا وسويسرا :فرنسا بعد ان حطمت المانيا اعماله واتهمت فيه بالانحلال شخصه بالجنون .

وعاش بول كلى بعيداً من ألمانيا الى ان توفي سنة ١٩٤٠ .

ولقد فتح بول كلى عوالم للفن الحديث واكتشف بجلاته البصري رؤى جديدة وصياغات في عالم الاشكال والالوان . لقد كان فنه ابتداءاً احتلى حقيقة مبهمة غير مرئية .. هي ليست حقيقة الطبيعة الظاهرة وإنما هي حقيقة العوالم الامر تعيش حولنا وفيها حين تتحول الى خطوط والوان .

بول  
كاي

## في الفن الحديث



• أستطيع أن أرى الآن بعد نظرة متاملة،  
أن العلمية الإبداعية كما عرفها كل لم يتوفر  
لها إلا لما ذلك الشرح الدقيق الخاذق بل  
والهادئ. أيضا ...  
إنها قطعة صلبة قديرة من التحليل المنطقي .

ايريك نيوتن . في ( السمع )

The Listener

تمتد  
هنرييت ريد  
ترجمة  
فاروق عبدالعزیز



أعد بول كلى مقبالة الموجز في الفن الحديث ليكون أساسا لمحاضرة القاهها في حفل افتتاح أحد المعارض في المتحف في بينا عام ١٩٢٤ . وكان ذلك المعرض يضم بعضا من أعمال كلى . وحتى ذلك الحين كانت قد انضمرت أربعة أعوام منذ اشتغاله بالتدريس في مدرسة الرسم والتصميم الشهيرة ( الباهاوس ) Bauhaus التي تأسست تحت إشراف فالتر جروبيوس في فايمار ، وتعد هذه الملاحظات نتاج تأمل كلى العميق في مشكلات الفن كما أبرزها أمام ناظره اشتغاله بالتدريس . وفي تقديري فإن هذه الملاحظات تمثل أعرق عرض بلغ حدا هائلا من الوضوح في الكشف عن الأساس الجمالي للحركة الحديثة في الفن ، قام به فنان ممارس . وثمة فنانون آخرون - من أمثال ماتيس وبيكاسو ومور - قد تركوا لنا شروحا واضحة لأهدافهم وبيانات دقيقة عن مناهجهم وعن معنى أعمالهم . غير أن كلى يتعدى بينهم بالترباط المنطقي الذي ينظم كلماته عند عرضه لأفكاره . كان ينتمي لى نوع ميثافيزيقي من العقول ، واسع الاطلاع في الفلسفة وفي العلم ، كما كان متفوقا قديرا في من آخر بجانب فنه - في الموسيقى . كل هذا حقق له اتساع مراجعه وعزز قدرته على الايضاح

وبالرغم من ذلك فعل القارئ أن يستعد للآقة الصعاب . ويرجع ذلك بصفة جزئية الى الطبيعة اللغوية المستترة ، والمثالية للكتابة ، كما تعود بصفة جزئية اخرى الى بناء اللغة الالمانية ذاته الذي يغلب عليه التضمين أو التجريد أكثر مما يغلبان على اللغة الانجليزية ، ومن ثم يتعذر دائما الحصول على ترجمة دقيقة للنص ، غير أن الصعاب تعود بصفة رئيسية الى الصعوبة الكامنة في ذات الموضوع . ان فنا كالتصوير لهو لغة في حد ذاته - لغة للشكل واللون هي في ذاتها وسيلة للتعبير عن نوازع واحاسيس معقدة . وهكذا بعض أدوات التعبير القسوة عن توصيل المصاني التصويرية ويعطى - الى حد ما - ضرورة البحث عن الرموز التشكيلية لمس التصوير . أن نشرح الفن هو في الغالب - ومن ثم - محدود لاسباع كلمات على عمليات تستمضي على التسمية ، وعلى أفعال يتضح صدورها عن إيماءات غيبية .



أن نشرح الفن - كان هذا يصعب عند بول كلى بحرية في تحليل الذات - ومن ثم يخبرنا كلى عما يتفاعل في عقل الفنان خلال عملية التكوين وأنة اعراض يستعمل الفنان مواده ، كما ينبتنا أيضا عن التأثيرات التي يسمى الفنان الى تعقبها من خلال ما يسببه على مواده من تعريفات وإبعاد معينة .

انه يميز بوضوح بين درجات الحقيقة وأشكالهم ثم يدافع عن حق الفنان في أن يخلق حقيقته الخاصة كما يشاء . بيد أن هذا العالم السامي - وكان كلى حريصا على توضيح هذه النقطة - لا يمكن صنعه الا حينما يستجيب الفنان لقواعد معينة متضمنة ثابتة في النظام الطبيعي . على الفنان أن ينفذ الى منابع رغبة الحياة - منبع القوة لكل زمان ولكل الفراغ ، وحينئذ - فقط - سوف تتاح له الطاقة والحرية اللازمات أن يخلق - بالوسائل الفنية الصحيحة - عملا فنيا يغني بالحياة . لكن ما من شيء يمكن اقتحامه ، ولقد أدرك كلى بوضوح وتواضع ليسا مهودين في كثير من معاصره أن الجهد الفردي ليس بكاف وأن المجتمع هو المنبع الأخير لقوة الفنان . وهذا هو على وجه التحديد ، ما يعوز الفنان الحديث - ولا يتحلنا شئ - ولا يتحلنا شئ - Uns trägt kein Volk . فليس لدينا احساس بالجماعة ، احساس بأناس أهم وبهم نقوم بعملنا . وهذه هي مأساة الفنان الحديث ، وهؤلاء فقط الذين يعملون عن ادراك اعزاهم الاجتماعي وانفصامهم الروحي ، هم الذين يلومون الفنان الحديث ويعنفونه على ابيهامه وغموضه .

وساحول أن أريكم لمحة من معمل المصور ،  
وأظن أننا سوف نصل أخيرا إلى شيء من الفهم  
المتبادل .

لأن هناك اتجاهها إلى إيجاد ما يمكن تسميته  
بارض مشتركة بين الرجل العام وبين الفنان ،  
حيث يصبح تحقيق لقاء مشترك بينهما أمرا  
ممكنا ، ومن ثم فلن يبدو الفنان كأننا منعزلا بل  
سوف يبدو ككائن مثلكم قد جاء دون اختيار إلى  
ذلك العالم ، عالم التنوع ، وحيث يتعين عليه  
مثلكم أن يعثر فيه على طريقه إما إلى الأفضل وإما  
إلى الأسوأ .

كائن يفترق عنكم فقط في أنه قادر على قيادة  
الحياة عن طريق استخدام مواهبه النوعية ، كائن  
زبد كان أكثر سعادة من الإنسان الذي يوهب  
وسائل التعبير الإبداعي ولم تتح له فرصة تحقيق  
ذاته عن طريق خلق الاشكال .

على أنه ينبغي أن نسلّم ابتداءا للفنان بهذه  
الميزة المتواضعة فليدع بعد ذلك ما يكفي من  
الصعاب في مناح أخرى .

• هل لي أن أستعين بتشبيهه ، وليكن تشبيه  
الشجرة ؟ لقد ظلم الفنان بدراسة ذلك العالم ،  
عالم الفروع ، لأنه نفترض أنه قد تمكن باعتدال  
من المصور على طريقه فيه . ثم ساقته حاسته  
الموجهة إلى أن يحقق النظام في المجري الحي  
للمهونة والتجربة . إن هذا الاحساس بالتوجيه  
في الطبيعة وفي الحياة ، وهذا التفريع والانتشار ،  
هو ما سوف أقارنه بجذر الشجرة .

ومن الجذر تتدفق العصارة إلى الفنان ، تتدفق  
خلال كيانه ، تتدفق إلى عينيه .

هكذا يستقر كجذع الشجرة .

منصهرا ومستشارا بعنقوان دفعه التدفق ،  
يشكل رؤياه في عمله .

وكما يتفحج تاج الشجرة وينتشر - بنظرة  
قديمة بالعسل - في الزمان وفي الفراغ ، يكون  
شأنه مع عمله .

وما من أحد قد يؤكد أن الشجرة تنسى تاجها  
في صورة الجذر . وما بين أعلى وأسفل يتعمم  
انعكاس المرأة . ومن الواضح أن الوظائف المختلفة

• أشعر هنا بشيء من القلق وأنا أتحدث الآن  
في حضرة عمل الذي يجب في الحقيقة أن يفسح  
عن نفسه بلفته الخاصة ، أقول أشعر بهذا القلق  
حيال ما إذا كان لديني ما يصحبه من تبرير كاف ،  
وما إذا كان في مكتتي العثور على المدخل الصحيح  
لحديث .

وبالرغم من أنني أشعر - كمصور - أنني أملك  
وسائل توجيه الآخرين في المسار الذي تحركت  
فيه من قبل ، إلا أنني أرتاب فيما إذا كان بإمكانني  
الإشارة إلى المدخل الأكيد عن طريق استخدام  
الكلمات وحدها .

بيد أنني أهدى من روع نفسي هذه الفكرة :  
أن كلماتي لن تحقق طريقها إليكم وحيدة معزولة ،  
ولكنها سوف تكمل وتجمع في بؤرة التركيز  
انطباعاتكم - التي تلقيتنوها للتو من لوحاتي وقد  
تكون هذه الانطباعات ما زالت مغلفة ببعض  
الابهام .

ولو قدر لي أن أنجح ولو إلى حد ما في الإشارة  
إلى ذلك المدخل ، فسأكون راضيا ممتنا ولسوف  
أحس بأنني قد عثرت على التبرير الذي رمته .

• وأزيد على ذلك فأقول إنه ليس أحبب إلوم  
المعنف لا نتحدث أيها المصور ، بلور لأننا نلصق  
نفسى - بدرجة كبيرة - على إلغاء بعض الصور على  
هذه العناصر التي تكون العملية الخالقة والتي  
تتفاعل - خلال نمو أى عمل فنى - بين جنبات  
الوعي الباطن . ويبدو لي في تقديرى أن التبرير  
الحقيقي لاستخدام المصور للكلمات إنما يتمثل في  
تحصيل التركيز إلى زاوية جديدة للمدخل إلى  
العامل الفنى ، أى بالاتجاه إلى تخليص العنصر  
الشكلي من بعض التركيز الواعى المسلط عليه ثم  
إلى إلغاء مزيد من الضوء على المضمون .

وهذا هو النوع من إعادة التوافق الذى أجدنى  
مسرورا إذ أحققه وهو الذى قد يغرينى في يسر  
بالشروع في الدخول إلى تحليل جدلى .

غير أن هذا سوف يعنى أنني ولا بد وأن أكون  
مقتنيا لاتجاهات ميؤى عن قرب بالغ ناسيا حقيقة  
أن معظمكم قد تعرف تعرفا يكاد أن يكون تاما على  
المضمون أكثر من الشكل . ومن ثم فلن يمكننى  
أن أتجنب قول شيء ما عن الشكل .



ARCHIVE

التي تمتد في العناصر المختلفة لا بد وأن تنتج فروقا حيوية .

لكنه الفنان وحده هو الذي تنكر عليه تلك التحولات عن الطبيعة التي يتطلبها فنه . بل ويوجه اليه الاتهام بالعجز والمبالغة الفنية المتعمدة .

ومع ذلك فمستقرا في مكانه المحدد ، كجذع للشجرة ، لا يفعل شيئا أكثر من أن يباشر المجتمع ثم يفتح الطريق إلى ما يأتيه من الأعماق .

انه لا يخدم ولا يحكم - انه ينقل .

موقفه متواضع . وجمال التاج ليس له . انه لا يعدو أن يكون قناة للتوصيل .

• يتعين على هنا - قبل البدء في مناقشة المملكتين اللتين قارنتهما بالتاج وبالجذر - أن أضع بضع تحفظات أخرى .

ليس من اليسير التوصل إلى مدرك « لكل » تتكون لبنات بنائه « من أجزاء » تنتمي إلى أبعاد مختلفة .

وليست الطبيعة وحدها كلا كهذا ، بل الفن كذلك صورتها المتحولة ، هو أيضا كل مثله .

ومن المسير على ذات واحدة قياسها الكمال . سواء كان كلا طبيعيا أم كلا فنيا ، ولاتقل الصعوبة بحال - بل تتزايد - حينما تحاول هذه الذات - أي ذات الفنان - مساعدة ذات أخرى بغية الوصول إلى مدرك واع سليم لذلك .

ويرجع هذا إلى تواتر المناهج الوحيدة المتوافرة لدينا والتي يمكن عن طريقها الإيعاء بمدرك واضح ثلاثي الأبعاد لصورة في فراغ ، كما ترجع - هذه الصعوبة - إلى التناقض الناجمة عن طبيعة الكلمة المنطوقة . ومالها من سفة وقتية .

وهكذا - ويمثل هذا الوسيط التعبيري - نفتقر بالفعل إلى أدوات تصلح لمناقشة الأجزاء المكونة لصورة ما نترامى في الوقت ذاته إلى عديد من الأبعاد .

ولكنه يتعين علينا وبإلزام من كل تلك الصعاب أن نتناول الأجزاء المكونة للصورة بتفصيل كبير .

وعلى أي حال ينبغي علينا أثناء معالجة الجزء - وبغض النظر عن حجم الدراسة التي قد يتطلبها

من ذاته - ألا نفعل لحظة عن هذه الحقيقة : انه ليس إلا جزءا فقط من كل . علينا أن نذكر هذا والا فقد تخوننا شجاعتنا وتخذلنا حينما نلغي أنفسنا في مواجهة جزء جديد يقضي إلى اتجاه مختلف كل الاختلاف يؤدي بنا من ثم إلى أبعاد جديدة ، وربما التي بنا في قفر تنحصر فيه وتزوي من رؤى أبعاد مسبق ارتيادها والكشف عنها .

علينا أن نقول لكل بعد يقبب عن الرؤية كلما هرول الوقت :

أنت الآن تصير إلى الماضي ، ولكننا قد نعود في لحظة حاسمة - أو ربما في لحظة محظوظة - إلى لقاء على طريق بعد جديد ومن ثم قد تصير أنت - من جديد - إلى الحاضر ، وإذا جابهتنا صعاب متزايدة في إحصاء كل الأجزاء المختلفة المكونة للبناء في وقت واحد - هذا بينما تنمو أعداد الأبعاد وتتكاثر - فعلينا حينئذ أن نتذرع بكثير من الصبر .

إن ما تسمى بالفنون الفراغية وما نجحت طويلا في التعبير عنه - وحتى ما حققه فن ضبط الوقت في التصوير - من انتصارات مجيدة في مجال الأنسجام الناتج عن تعدد الصوت والنغم - ان هذه الظاهرة - ظاهرة وجود أبعاد آنية متعددة تسهم في حمل الإيقاع الدرامي إلى ذروته - لم يتح لها ونسوء الحظ أن تتحقق في عالم التعبير اللفظي والتعليمي المباشر .

والوصول إلى الأبعاد يجب أن يتم كضرورة - خارج محيط هذا الشكل التعبيري ، وفي وقت لاحق لوجود هذا الشكل .

ومع ذلك فربما أستطيع أن أصل إلى افهامكم بنجاح تام حتى نتمكنوا من بعد - ونتيجة للفهم الكامل - من اختيار موقف أفضل أمام أية لوحة معطاة ، وحتى نستطيعوا - بيسر وبسرعة اختبار ظاهرة الاتصال بهذه الأبعاد المتعددة .

ولهذا قد أصيب نجاحا طيبا كوسيط متواضع - ليس له أن يتعرف على تاج الشجرة - في أن أنقل إليكم دفعة من رؤية تربة مشرقة .



والآن الى الموضوع - أبعاد الصورة \*

\* تحدثت لتوى عن العلاقة بين الجذر والتاج، أو بين الطبيعة والفن ، وقد فصلت جوانب هذه العلاقة بعقد مقارنة بين الفارق بين عنصري الارض والهواء وبين الوظائف المتناظرة والمتباينة للأسفل والأعلى \*

ان خلقى أى عمل فنى - ان نمو تاج الشجرة - يحتم بالضرورة كنتيجة للاندراج فى عالم الأبعاد النوعية لفن تصويرى ، القيام بشئ آخر مصاحب له وهو انه لا بد من تحطيم الشكل الطبيعى \* ففى ذلك يكون بحث الطبيعة وميلادها الجديد ،

والآن ، ما هى اذن تلك الأبعاد المعنية ؟

هناك أولا العوامل الشكلية التى يمكن تحديدها بشئ من التجاوز كالحط وقيمة النغم واللون \*

ومن بين هذه العوامل يبرز الحط كأكثر العوامل تحديدا لكونه خاضعا وحده للقياس البسيط \* امكانياته هى الطول أطول أم قصيرا ، والزوايا ( منفرجة أم حادة ) ، طول الشعاع والبعد البؤرى \* وكل هذا كم يخضع للقياس \*

والقياس هو خاصية هذا العنصر \* وحسبما تكون امكانية القياس موضعيا للشك ، فلا يمكن حينئذ التعامل مع عنصر الحط بنقاء مطلق \*

وتتنمى قيمة النغم - أو كما تسمى أيضا قيمة الجلاء، والقتامة - الى طبيعة تختلف تمام الاختلاف عن طبيعة الحط \* والجلاء، والقتامة هما درجات الحط المتعددة بين الاسود والابيض \*

ويمكن اعتبار الوزن خاصية ذلك العنصر الثانى \* فقد تزخر طبقة واحدة لدرجة ما بطاقة بيضاء بينما تنقل الاخرى بدرجة ما مائلة نحو الاسود \* وهكذا يشك ان توزن الطبقات المتنوعة كل فى جانب أمام الاخرى \*

ويمكن بعد ذلك وضع الطبقات السوداء على قعدة بيضاء ( فوق خلفية بيضاء ) وبمثل يمكن وضع الطبقات البيضاء على قاعدة سوداء ( فوق لوحة سوداء ) \* أو يمكن احواله الاثنين سويا الى قاعدة توسيط رمادية \*

وهناك اللون العامل الثالث ، الذى يتضح تفرده بخواص تختلف مطلقا الاختلاف عن خواص العنصرين السابقين ، لانه لا يمكن اخضاعه للقياس أو الوزن \* ولا يمكن - سواء باستخدام مقامات النغم أو المسطرة - قياس أو تحديد أى فارق بين سطحيين ، أحدهما أصفر نقى والآخر أحمر نقى ، والاثنتان يمتدان على مساحة متشابهة ويتألقان بإشراق متشابه \* ومع ذلك ، يبقى فارق جوهري نسميه نحن فى كلمات :

أحدهما أصفر والآخر أحمر \*

وبنفس الطريقة يمكن عقد مقارنة بين الملح والسكر ، باختبار ملحوة الملح وحلاوة السكر \* ومن ثم يمكن تعريف اللون بأنه الكيف \*

بين أيدينا الآن اذن ثلاث وسائل شكلية - القياس ، والوزن والكيف - تنتظمها بالرغم من الفوارق الجوهرية بينها ، علاقة متداخلة محددة \* ونسوف يتضح شكل هذه العلاقة فى التحليل الموجز التالى :

الملموس هو الكيف فى المحل الاول \* وهو وزن أيضا فى المحل الثانى ، لانه لا يتميز فقط بقيمة اللون بل بالاتساق كذلك \* وهو قياس فى المحل الثالث ، لانه بجانب اختصاصه بالكيف وبالوزن، فن له - مع ذلك - حدود ومساحة ومدا ، وكل قد يمكن اخضاعه للقياس \*

وقيمة النغم هى وزن فى المحل الاول ولكنها - فى مداها وحدودها - هى أيضا قياس \* والحط قياس فقط فى كل حال \*

وهكذا رأينا ثلاثة أنواع من الكم تندرج جميعا فى نطاق اللون النقى ، اثنتين فى مجال التباين الخالص ، بينما تمتد واحدة فقط الى مجال الخط الخالص \*

وتحمل كل من هذه العناصر الكمية الثلاث طابعها ، كل على قدر مساهمتها المفردة - مكونة ثلاثة أقسام متداخلة \*

يحوى القسم الأكبر منها ثلاث عناصر كمية ، بينما يحوى الاوسط كمييتين ، والاصفر كمية واحدا فقط \*

أو بالنظر من هذه الزاوية قد يمكن فهم قول ليبرمان Liebermann فيها سليما ، أن فن الرسم هو فن الحذف .

ويظهر هذا خليطا ملحوظا من هذه العناصر ، ومن المنطقي بالفعل أن هذا التنظيم الرفيع ينبغي أن يتمثل في الوضوح الذي تستخدم به هذه الكميات .

وفي الامكان ربط هذه العناصر وتحقيق علاقات شكلية بها .

ومن ثم فالإبهام في عمل ما لا تبرره الحاجة داخلية حقيقية تتطلب ذلك . حاجة يمكنها أن تفسر استخدام خطوط ملونة أو بالغة الشحوب ، أو تقصر التماذى في النجوم إلى مزيد من الإبهام مثلا في استخدام ظلال الرمادي التي تمتد من الأصفر إلى الأزرق .

أن رمز الخط الخالص هو المقام الخطي بتبويحاته الواسعة للطول .

ورمز التباين الخالص هو المقام الوزني بدرجاته المختلفة ما بين الأبيض والأسود .

وآلآن أى رمز يلائم اللون النقي ؟ وفي أى وحدة يمكن تحقيق التعبير الكامل عن لمعانياتنا ؟

• ما هي أكثر الأشكال ملاسة للتعبير عن المعطيات الضرورية لتحديد العلاقة بين الألوان في دائرة اللون المتكاملة .

هذه الدائرة يمكن تقسيم محيطها إلى ستة أقواس ، ولنتصور أقطارا ثلاثة وقد مدت خلال هذه المقاطعات الستة ، عن هذا الطريق - يمكن أن تبين نقط الارتكاز في موقعها من خلفية الغطاء الشامل للعلاقات اللونية . وهذه العلاقات اللونية قطرية في المحل الأول ، فما أن توجد ثلاثة أقطار حتى ندرك في التو نشوء ثلاث علاقات قطرية جديدة بالذكر ، أعني نشوء هذه العلاقات :

أحمر - أخضر ... وأصفر - أرجواني ...  
وأزرق - برتقالي

( وتلك هي المزدوجات الرئيسية للألوان المتكاملة )

وعلى طول محيط الدائرة تتبادل الألوان الرئيسية أو الأولية مع أكثر الألوان المختلطة أو

الثانوية أهمية - تتبادل تأثيراتها بهذه الكيفية : أن تقع الألوان المختلطة ( وعددها ثلاثة ) بين مركباتها الأولية بمعنى أن يقع الأخضر بين الأصفر والأزرق ، والأرجواني بين الأحمر والأزرق ، ويقع البرتقالي بين الأصفر والأحمر .

ويسارس كل مزدوج من المزدوجات اللونية المتتامة الموصولة بالاقطار ، عملية تحطيم المزدوجات الأخرى بالتبادل ما دامت اختلاطها تنتهي عبر القطر إلى لون رمادي .

ويصدق هذا على المزدوجات الثلاثة جميعا ، من حقيقة مؤداها أن الأقطار الثلاثة جميعا تملك نقطة مشتركة تتم فيها عملية التقاطع والتنصيف ، وهذه النقطة هي المركز الرمادي لدائرة اللون .

ويمكننا بعد ذلك رسم مثلث يصل بين نقاط الألوان الأولية الثلاث ، وهي الأصفر والأحمر والأزرق . وتكون الألوان الأولية نفسها أركان المثلث ، بينما تضم الجوانب - بين كل ركن - خليطا من اللونين الأوليين وقد امتد إلى أقصى أطرافها ، وهكذا يقع الجانب الأخضر في مواجهة الركن الأحمر ، ويقع الجانب الأرجواني في مواجهة الركن الأصفر بينما يقع الجانب البرتقالي في مواجهة الركن الأزرق .

وهكذا نرى متوافرا لدينا ثلاثة ألوان أولية وثلاثة ثانوية أساسية ، أو ستة ألوان رئيسية متجاورة أو بعبارة أخرى يتوافر لدينا الآن ثلاثة في درجات لونية .

واحتل الآن - تاركا موضوع العناصر الشكلية إلى البناء الأول مستعينا بالفصائل الثلاثة بعناصر التي عدها .

هذه هي ذروة جهدنا الواعي الخلاق .

هذا هو جوهر مهمتنا .

هذه هي اللحظة الحاسمة .

وعلى هذه النقطة - وقد زدودت بسيادة الوسيط وتفوقه - يمكن للبناء أن يقوم ويتأكد على أسس لها رسوخ الكتلة وثباتها ، وهكذا يمكن للبناء أن يرتفع ويتوغل في أبعاد تمتد إلى آفاق تبعد عن مجال المحاولة الواعية .

ولتلك المرحلة من مراحل التشكيل - نفس الأهمية البالغة .



انها النقطة التي يمكن عندها أن يقبض بصر الفنان فيقبح عن ادراك أكبر معالم المضمون وأكثرها أهمية ومن ثم ينتهي الى احقاق برغم أنه قد يكون دافعه يحوى بين جنبه موهبه بلوغ اقصى آحاد الاشراق والجلال . لان الفنان قد يفضل بسهولة عن وجهته وقد يفقدوها فوق المسطح الشكلي . واصيف قائلًا من واقع تجربتي أن هذه المرحلة التشكيلية تعتمد في انجازها على حالة الفنان في الوقت الذي يستحضر فيه العناصر للتنوع من نظامها العام ومن نسقها المحدد فيه لكي ترفع جميعا الى مكانها في نظام جديد ثم تبدأ دورها في تشكيل صورة تسمى في الاستعمال العادي ، موضوعا .

ويمكننا أن نلاحظ ان هذا الاختيار للعناصر الشكلية وشكل العلاقة التبادلية - لهذه العناصر - يتماثل - ولكن في حدود ضيقة - مع فكرتي التصميم والحركة الاساسية ، البارزتين في الفكر الموسيقي .

وفي أثناء عملية النمو التدريجي لمثل هذه الصورة التي تجري أمام العين ، تبدأ عملية تداعي الأفكار في التسلسل بطريقة تدريجية في الأجرى مما قد يفرى المرء بالاشتغال بغير مادي - لأنه يمكن - بشئ من المجهود التحليل - عقد مقارنة بين صورة ما ذات بناء معقد وبين أية صور مألوفة في الطبيعة . وما تلبث تلك الخواص المترابطة للبناء أن تعرض مرة أو تمنون أو تناقض إلا وتبدأ في التخل من استجابتها الكلية للإرادة الباشرة للفنان ( أو على الأقل لأكثر درجات إرادته صلابة وحنة) وما تلبث تلك الخواص المترابطة أيضا من أن تصير مصدرا لسوء الفهم العار المتحصب بين الفنان وبين الرجل العادي .

فبينما يكون الفنان في جهاده المتواصل وكده المستمر في سبيل تجميع العناصر الشكلية - بمنهج نقى ومنطقي - حتى يتمكن من أن يضع كلا في مكانه الصحيح من أجل تجنب حدوث أى صدام أو تناقض بين هذه العناصر - بينما يكون الفنان في سعيه هذا ، يرى رجلا عاميا يرقب الأمر كله من الخلف ما يلبث أن يرفع عقيرته بهذه الكلمات المدعومة :

ولكن هذا لا يشبه عني في شئ ، ويقول الفنان لنفسه - اذا كانت أعصابه هادئة ودعما - فليذهب عني الى الجحيم ! لا بد لي من أن أعلو ببائي . .  
إن هذه اللبنة الصغيرة ثقيلة الى حد كبير ويبدو لي أنها تضع ثقلا كثيفا فوق الجانب الايسر ، فلا بد لي إذن من أن أضع على الجانب الأيمن ثقلا مقابلا ذا حجم متناسب يعيد لي اتزان البناء .

ويظل الفنان يضيف هذا الجانب ثم ذلك حتى تكشف القاييس في النهاية عن توازن غير انهان عاجلا أم آجلا - قد تبدأ عملية تداعي الأفكار في الحدوث والتوارد على ذهن الفنان - ذاتيا - وبلا ادنى تدخل من الرجل العام وحينئذ لن يوجد ثمة ما يحول بين تقبل الفنان لهذه العملية خاصة وأنها سوف تباشر نشاطها تحت عنوانها الصحيح .

وتقبل هذا التداعي المادي قد يوحى ، باضافات ما ، يتصح في الحال علاقتها الشكلية الجوهرية بالموضوع الذي ما لبثت أن استقرت له معادلاته وقوانينه . ولو كان الفنان محظوظا ، لصاحبت الأشكال الطبيعية للأحوة صغيرة تتخلل التكوين الشكلي ، تملأها كما لو كانت هذه الأشكال بالفعل تنتج أصلا ذاتها لهذا المكان .

وهكذا كان يحدثنا لا يعني بمشكلة وجود شيء ما ، قدر اهتمامه بمشكلة ظهوره في أية لحظة بطبيعته المميزة . وكل ما أمله هو أن يختفى تدريجيا الرجل العادي الذي يفتش دائما في كل صورة عن موضوعه المحبب ، ويظل لي مجرد شبح عاجزا عن أن يواجه اخفاقه .

لأنه رجل لا يعرف سوى رغباته الشبيهة المشبوبة . وهي رغبات تزوده بسرور جم وخاصة حينما يبرز له بواب الصدفة وحده وجه المؤلف لديه يتشابه مع صورة وجه ما في ذاكرته من بين محتويات صورة ما .

أما الأشياء فتبدو لنا في الصور خلاصة أو قاسية . متوترة أو مرتخية ، مريجة أو معجدة ، تعاني أو تبتسم .

إنها تظهر لنا كل التباينات الواقعة في مجال الملامح العقلية والخلقية ، وهي تباينات قد تتأرجح درجاتها بين المأساة والمهابة .

غير أن العملية أبعد من أن تنتهى عند هذا الحد .

للاشكال - وهو الاسم الذى غالبا ما اطلقه على الصور الشبيهة - معالمها الذاتية المتميزة التى تتحدد وفقا لتوجيه مجموعة العناصر المختارة المكونة لها لاعطاء الأثر المطلوب .

ومن مجموع العناصر الفئائية يأتى فى المرحلة التالية المؤثر الذى يشجع فى العمل معالما الحياة .

ولم لا ؟

وقد سلمت بأن تحقق مفهوم موضوعى لصورة ما يمكن أن يلقى مبرره وهو بهذا يكتسب بعدا جديدا .

صور قد تسمى إبنية بلغة المجرى ، ولكنها قد تسمى عندما ترى مجسمه - وطبقا للتداعى الذى تحدثه كل منها - نجمة ، وزهرية ، وحيوان ورأس أو انسان .

وهكذا فقد قمنا أولا بتعريف أبعاد العناصر الجوهرية للصورة بأنها الخط ، والهيئة ، اللون ، وبعد ذلك أعطانا التسبع البنى الأولى لهذه العناصر بعد المنظر ، أو يمكن أن يقال - إذا كنتم تفضلون ذلك - بعد الشيء .

● ويلحق بهذه الأبعاد الآن بعد آخر يحدد وضع مشكلة المضمون .

إن نسبنا معينة للخط ، وتجمعا لانعام معينة من مقام يتم النغم ، وانسجامات معينة يحققها اللون ، - إن كل هذه العوامل تحمل معها - فى وقت واحد - طورا تعبيرية بارزة متميزة شامة التمييز .

وعلى سبيل المثال يمكن أن تنسب النسب الخطية الى الزوايا : إن الحركات الزاوية والمتعرجة - فى موقفها المقابل للحركات الملساء والأفقية - - تردد أصدا للتعبير . أصدا تتباين كتابين الحركات السابقة وبصورة متماثلة . وبنفس الطريقة يمكننا أن نعطى مفهوما للتباين باستخدام شكلين من أشكال البناء الخطى ، الأول يتكون من

بناء قوى متباينك المقاصل ، ويتكون الآخر من خطوط متككة مبعثرة .

وتتحقق طرز التعبير المتباينة فى نطاق قيمة النغم بالطرق التالية :

بالاستخدام الواسع المدى لكل الانعام المتتابعة على درجات من الاسود الى الأبيض بما تحوى من قوة تزخر بالعنقوان .

أو بالاستخدام المحدود للنصف الاعلى المضى أو للنصف الأسفل المظلم من المقام .

أو بالاتجاه الى الضلال الوسيطة من حول الرمادى وهى توحى بالوهن والفتور ويتم ذلك من خلال ضوء بالغ الكثافة أو بالغ الخفوت .

أو عن طريق إثارة الاطيايف المرتعشة التى تنبثق من الوسط . وتظهر تلك - للمرة الثانية - تباينات عظيمة فى المعنى .

أية امكانيات هائلة يقدمها تجمع الألوان من أجل أحداث التنوع فى المعنى .

فاللون كقيمة نغم : وعلى سبيل المثال الأحمر فى الأحمر يعطى أن الكل يتدرج من نقص الى إفراط . فى استعمال الأحمر ، الذى يكون امسا ممتدا فى المجال - بالتوسع - أو محدودا فيه . ثم يحدث نفس الشيء مع الأصفر أو هو شىء مختلف تمام الاختلاف ، ونفس الشيء مع الأزرق - ويا لها من تباينات !

أو باستخدام اللون تتعارض قطريا - : أى باستخدام التغيرات الحادثة من الأحمر الى الأخضر من الأصفر الى الأرجوانى ، ومن الأزرق الى البرتقال .

شفرات من المعنى هائلة .

أو بالاستفادة من تفايرات اللون المتجهة الى وتار القوس والتي لا تمس المركز الرمادى ، بل التى تتلقى فى محيط رمادى يزيد بروده أو دفئا . وبأىها من مراوغات يقوم بهما التظليل عند مقارنته بالتباينات السابقة .

أو باستغلال تفايرات اللون المتجهة الى اقواس

الدائرة • التفاريات من الاصغر خلال المبرقتالى الى الاحمر ومن الاحمر خلال البنفسجى الى الأزرق أو التفاريات التى تسبح فوق محيط الدائرة كله • ويالها من تنوعات هائلة تتماوج من أخف درجات التظليل حتى تتداخل بين انغام سيقوبية للون التوهجة •

وبألها من منظورات ، تلك التى يمنحها بعد المعنى !

أو أخيرا بالانسياب عبر مجال اللون كله ، بما فيه المركز الرمادى ، حتى التناغم مع مقام التدرج من الاسود الى الابيض •

● ولا يمكن للمرء أن يتجاوز مجالات الامكانيات الاخيرة أو أن يحظو ورثها الا اذا عثر على بعد جديد •

ويمكننا الآن أن ندرك الموضع الصحيح للالوان المنسقة لأن كل مجموعة منسقة منها تملك - كما هو واضح - امكانياتها للتجميع •

وسوف يملك كل تكوين ، كل تجمع ، تعبيره البنائى الخاص به ، كما أن لكل شكل وجهها - ولكل وجه ملامحه الخاصة به •

وتشير هذه الوسائل التعبيرية للعالم بوضوح تام - الى بعد الأسلوب •

وهنا تنور الرومانسية فى مرحلتها انطاعية الحسنة • ان هذا الشكل التيميزى يحاول أن يحلق طائرا متسججا فوق الارض وهو أخيرا يحقق مبتغاه بالارتفاع فوقها والاندراج فى عالم الحقيقة مدفوعا بقوة الذاتية ، ومحروفا انتصاره على قوى الجاذبية الارضية •

ولو سمح لى أخيرا بأن اتبع هذه القوى منذ بداية تناقضها واستصنائها على الأرض ، حتى احتضانها فى النهاية لدفعة الحياة ذاتها ، فانى - حينئذ - سوف أخرج نفسى من ذلك الاسلوب العاطفى القهرى وسوف اسمي قاصدا هئمة الرومانسية التى تستشعر اتحادها وتجانسها مع الكون •

وهكذا فان السكونيات والحركيات التى تتوالى على ميكانيكية الفن الخلاق تتوافق - بشكل جيل - مع التباين الملحوظ بين الكلاسية والرومانسية • وما هى صورتنا قد سارت - كما وصفت ذلك - متقدمة بشكل تدريجى خلال ابعاد بالغة التعبد

والاهمية ، وما هى ذى قد سارت الى الحد الذى لا يصعب من العدل عنده أن نشير اليها - بعد ذلك - على انها - بناء • • • وهكذا فمن الآن فصاعدا - سوف نطلق عليها ذلك الاسم الرنان - اسم • التكوين • •

وعلى نى حال • فلنقتح الآن بما اكتسبناه من دراسة هذا المنظار الزاخر لموضوع الابعاد •

● أود الآن أن أفحص أبعاد الشيء تحت ضوء حديد مجالا - بهذا - أن اتبين كيف يصل الفنان مرارا الى ما يمكن رؤيته على أنه ، تحطيم ، تعسفى للاشكال الطبيعية •

انه أولا وقبل كل شيء لا يعلق أهمية كثيفة على الشكل الطبيعى كما تفعل غالبية النقاد الواقعيين ، لأن هذه الاشكال النهائية بالنسبة له ليست هى الملاء الحقيقية لعملية الخلق الطبيعى • لأنه يضيف كثيرا من القيمة على القوى التى تفعل التكوين أكثر مما يضيف على الاشكال النهائية ذاتها •

وربما يكون فيلسوفا دونما قصد ، فهو وإن لم يكن يرى مع المثقالين ذلك العالم كأفضل شكل للعالم الممكن ، ولا يراه فى الوقت ذاته قد بلغ من المراتب أحدا يستحيل معه أن يخدم الفنان كنموذج فاته مع ذلك يقول :

« بشكله الحالى ليس هو العالم الوحيد الممكن » ومن ثم يقوم الفنان - نظرة ناقبة - بمسح الاشكال التامة الصنع التى وضعتها الطبيعة أمام عينه وكلما أمعن فى النظر والتأمل ، كلما أمكنه سريعا من أن يمتد بنظرته من الحاضر مخترقا بها الماضى ، وكلما أيضا ما توغل انطباعه فى نفسه ، انطباعه بالصورة الجوهرية الوحيدة للخلق ذاته ، للتكوين ، أكثر من انطباعه بصورة الطبيعة ، النتاج التام الصنع •

ثم نراه يسمح لنفسه بالوقوف أمام هذه الفكرة انه يصعب على عملية الخلق أن تتكامل اليوم ، ويرى الفنان فعل الخلق الكونى متندا من الماضى الى المستقبل • يا للتكوين الحالد !

ويمضى الفنان مواصلا مسيرته ! ويقول لنفسه متفكرا فى الحياة التى تدب من حوله : لقد بدا هذا العالم فى متنوعا ذات مرة ،

ARCHIVE

ولسوف يبدو في المستقبل - أيضا - متنوعا مرة أخرى .

ثم يفكر - محلقا في آفاق المطلق : قد يحتمل جدا أن يكون الحلق قد انتهى - فوق كواكب أخرى الى نتيجة تختلف تمام الاختلاف عن نتائج كوكبنا .

ومثل هذه الحركة في الفكر في مجال عملية الخلق الطبيعي ، تدريب طيب للعمل الخلاق . فلدبها القوة على أن تدفع بالفنان من الجوهر وما دام هو نفسه قابلا للتحرك فيمكن حينئذ الاطيشنان الى تمسكه بحرية تطوير مناصبه الخلاقة ذاتها .

وإذا أصبح الامر على هذا النحو فلا يد من أن يفغر للفنان إذا رأى المسألة الحاضرة للظواهر الخارجية في عالمه الخاص وقد ثبتت عرضا بمواقعها في الزمان وفي الفراغ ، إذا رآها تقصر كلية عن الوفاء بأغراضه بمقارنتها برؤياه النفاذة وعمق احساسه الكثيف .

ثم ليس حقا أنه حتى الوضعة الحاطمة من لحظة خلال الميكروسكوب تكشف لنا عن صور قرانا نظنها أوهاما أو أشياء فوق القياس إذا تقاطعت رؤيتنا لها - هي نفسها - في مكان ما وأحزنا وقتها الاحساس لكي تفهمها ؟

وعلى أي حال يحدث أن يلتقي رجلك الواقعي بصورة من هذه الصور في مجلة حساسية مهيجة للمواطفت فتراه يصبح متمجبا في حق بالغ :

« امفروض في هذا أن يكون تمثيلا للطبيعة ؟ اني اسميه رسما رديئا » والآن هل يعنى الفنان من ثم يفن استعمال الميكروسكوب ؟ بالتاريخ ؟ أم يعلم الحفريات النباتية والحفريات ؟

انه قد يعنى غلط بهذه الأشياء لأغراض المقارنة ، أو حين ممارسته لقابليته للحركة العقلية ولكنه لا معنى بها لتقدم تحقيقا علميا عن صدق الطبيعة .

انه قد يعنى بها لتجربة احساسه بالحرية . ليس ذلك لتجربة احساسه بحرية لا تقوده الى مراحل محددة للتطور ، مجالها هو التمثيل التام لما كانته الطبيعة يوما ، أو ما ستكونه يوما ، أو ما يمكن أن تكونه على كوكب آخر وكما قد يثبت ذلك يوما ما

ولكن لتجربة احساسه بحرية لا تطالب الا بعقودها فقط ، الحق في أن تطور ، مثلما تباشر الطبيعة العقلية التطوير بنفسها . من النمط الى غرور اليده . ضال هو الفنان الذي لا يواصل طريقه محترقا العجب حتى النهاية .

ولكنهم متفردون هؤلاء الذين ينفذون الى أعماق هذا المكان الخفي حيث تغذى القوة الفطرية الاولى كل النشوء وكل التطور . هناك حيث منبع كل الزمسان وكل الفراغ - ولنسميه عقل الخلق وقلبه - هناك تتفاعل كل وظيفة : من هو الفنان الذي لا يرغب المكث هناك ؟

هناك في رحم الطبيعة ، عند منبع الخلق ، حيث يبقى المفتاح السري ، مفتاح كل شيء في حفظ تام . ولكن ليس بإمكان الجميع أن يدخل - على كل أن يتوجه الى حيث يقوده نبض قلبه .

وهكذا كان الانطباعيون في زمانهم - وهم نفسنا دانا بالامس - يملكون كل الحق في أن يعيشوا تحت الانجم التي تمتد كاليساط ، ممثلة تمام رؤية كل يوم ، لكن قلبنا الساقط يفرض بنا الى الاعتراف اثر الاعماق البعيدة حيث منبع كل الأشياء - انما ينبثق من هذا المنبع ، أيا كان اسمه - حلما ، فكرة ، أم وهما - لا يد له من أن يتناول بجديّة شريطة أن يصاغ بوسائل الخلق الصحيحة في سبيل تكوين عمل فني ، وهكذا تستحيل الغرائب الى حقائق - حقائق فنية تسهم في رفع الحياة بعيدا عن درجة رئانيتها .

لأن هذه الحقائق لا تنفخ فقط - والى حد ما - مزيدا من الروح في المرأى ، ولكنها أيضا تجعل من الرؤى الخفية أشياء ظاهرة للعيان . ولقد قلت بوسائل الخلق الصحيحة ، لأنه في هذه المرحلة يتقرر مصير المولود ما اذا كان صورا أم أي شيء آخر يختلف عنها . وفي هذه المرحلة يتحدد أيضا نوع الصور .

ولقد جلبت هذه الاوقات القلقة القوضى والاضطراب ( أو هكذا يبدو الامر ، اذا لم تكن قريبين بالدرجة التي تمكننا من الحكم ) غير أن دافعا واحدا يبدو بين الفنانين ، وحتى بين أصغرهم سنا وهو يكسب أرضيا جديدة بالتدريج :





الدافع الى ثقافة هذه الوسائل الخلاقية ، الى تنميتها تنمية خالصة ، والى استعمالها - من ثم - بنقاء خالص .

اما عن اسطورة طفولية رسمية فلا بد انهما قد انبثقت من هذه التكوينات الخطية التي قمت بها والتي حاولت فيها أن أجمع بين صوره محددة فنلقل صورة انسان مثلا ، وبين التمثيل الخالص للعنصر الخطي .

ولو كنت راغبا في تمثيل الانسان ، كما هو ، لكان على حينئذ أن أخوض في هذه الفوضى المضللة للخط ولما كان هناك محل على الإطلاق للتمثيل المنصري الخالص ، وهكذا ستكون النتيجة ابهاما فوق ابهام، بمعنى حدود المعرفة .

وبأي حال فاني لا أرغب قط في تمثيل الانسان كما هو بل تمثيله فقط كما ينبغي له أن يكون ، وهكذا استطعت أن أتوصل الى لقاء سعيد بين رؤيتي للحياة Wellanschauung وبين الحرفية الفنية الخالصة .

وهكذا الوضع بين أرجاء المجال كله ، مجال استخدام الوسائل الشكلية : انه يتحتم في كل الاشياء ، وحتى في الألوان استبعاد أي أثر من آثار الابهام .

وهذا هو من ثم ما يسمى بالتلوين الكاذب في الفن الحديث .

وكما يمكنكم أن تلاحظوا في مثال الطفولية ، فأنني اعني بالاستشفال بالعمليات الجزئية في الفن فانا أيضا رجل رسام .

ولقد قمت بتجربة الرسم الخالص وتجربة التصوير باستخدام قيم النغم الخالصة .

وفي اللون قمت بتجربة كل الطرائق الجزئية التي قادني اليها احساسى بالتوجيه في محيط دائرة اللون . وكنتي قد توصلت الى تفسيرات لطرائف التصوير باستخدام قيم النغم الملونة ، وباستخدام الألوان المتكاملة ، وباستخدام الألوان المتضادة ، كما توصلت الى تفسيرات لطرائف التصوير الشامل بالألوان .

ولكني كنت دائما مرتبطا بأكثر ابعاد الصورة توغلا في الوعي الباطن .

ولقد حاولت إيجاد كل للتركيب الممكنة باستخدام طريقتين . بالتجميع ثم بالتجميع مرة ثانية مع الحفاظ دائما - بالطبع - على نماء العنصر الفني الخالص .

أعلم أحيانا بعمل يتميز باتساع حقيقي كبير ، يسلا خلال كل المجالات ، مجال العنصر والشئ، والمعنى والأسلوب .

وأخشى أن يبقى هذا حلما ، ولكنه شيء طيب أن يظل المرء حافظا - حتى الآن - في عقله إمكانية تحقيقه في وقت أو آخر .

ما من شيء يمكن اقتحامه ، عليه أن ينمو ، عليه أن ينمو من ذاته ، ولو جاء الوقت ، على الإطلاق ، لهذا العمل - فإن أقصى ما يمكن بذله هو الأفضل .

علينا أن نواصل المسير باحثين عنه ، لقد عثرنا على أجزاء ولم نعتز على الكمل ما زالت تحوزنا دفعة القوة الأخيرة ، لأن : الناس ليسوا معنا .

لكننا نفقد أناسا . ولقد بدأنا هناك في البواهاوس . لقد بدأنا هناك بجامعة منحها كل منا أقصى ما يمكنه . والمزيد ليس بالإمكان .

# في الفايفه الدولى العام

بقلم د. عبد العزيز محمد سحان

## الميد العشرون لحقوق الإنسان

للمتشكك والسوداوى ، قد يبدو احتفال المجتمع الدولى بالميد العشرين لاعلان حقوق الانسان ، فى هذا العام بالذات ، سيطرة كبيرة . فايبر حقوق الانسان - ان يعيش آمانا فى ارضه - يمتن امتنانا فظيما فى النفس بقعة من العالم ، البقعة التى شهدت صهوة الضمير البشرى على انوار النبوات . ولكننا نعيش عصر المتناقضات . وصوله الشر لا نفسيتا أهل العالم فى الخير والسلام ، ولا قدرته - وهذا هو الأهم - على تحقيق الخير والسلام . إن « الاعلان العالى لحقوق الانسان » - كما يتضح من المقال التالى - جاء لمرّة لجهود طويلة ومتشعبة ، لم تكن كلها خالصة لوجه الحق أو الانسان ! ومع ذلك فقد كان نصرا كبيرا للأحرار . وهكذا ثبت أن الخير يتلبس بالشر ، وأن النور يضىء فى الظلام .

فليكن فى احتفال العالم بالميد العشرين لحقوق الانسان ، ذكرى وعبرة ، وإرادة .

مجلة



في ١٢ ديسمبر عام ١٩٦٣ قررت الجمعية العامة للأمم المتحدة الاحتفال في سنة ١٩٦٨ بالعيد العشرين لصدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. وذلك بأن تجعل منها سنة عالمية لحقوق الإنسان ولقد ناقشت لجنة حقوق الإنسان التابعة للمجلس الاقتصادي والاجتماعي في عام ١٩٦٤ الاقتراحات الخاصة بهذه السنة الدولية لحقوق الإنسان، وقررت انشاء لجنة خاصة بالسنة الدولية لحقوق الإنسان مكونة من ٣٤ عضواً، عهدت اليها بوضع مشروع برنامج لهذه السنة الدولية، تلتزم به الدول الاعضاء في الأمم المتحدة، ومنظمة الأمم المتحدة، والمنظمات المتخصصة، وأن يشمل هذا البرنامج دراسة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وما تلاه من انجازات في نطاق حقوق الإنسان وحرياته الأساسية، وقد رأت لجنة السنة العالمية لحقوق الإنسان أن يكون هذا البرنامج متضمناً لما يلي :

(١) أن تقوم الدول الاعضاء في منظمة الأمم المتحدة قبل عام ١٩٦٨ بالتصديق على الاتفاقات التي اعتمدت فعلاً، مثل الاتفاقية الخاصة بالفاء الرق وتجارة الرقيق والنظم والمبادئ المشابهة للرق، والاتفاق الذي أعدته منظمة العمل الدولية الخاص بالفاء السفرة، والاتفاق الذي أعدته منظمة العمل الدولية الخاص بالقضاء على التفرقة في العمل، والاتفاق الذي أعدته منظمة العمل الدولية الخاص بالمساواة في الأجر بين العمال الذكور والإناث، والاتفاق الذي أعدته منظمة اليونسكو الخاص بالتهنى عن التفرقة في التعليم، والاتفاق الخاص بالعقاب على جريمة إبادة الجنس البشري، والاتفاق الخاص بالحقوق السياسية للمرأة .

(ب) العمل على الاسراع في إبرام الاتفاقات الآتية حتى تكون معدة للتصديق عليها قبل عام ١٩٦٨ .

١ - مشروع الاتفاق الخاص بالحقوق المدنية والسياسية .

٢ - مشروع الاتفاق الخاص بالفاء جميع صور عدم التسامح الدينى .

٣ - مشروع الاتفاق الخاص بحرية الاعلام .

(ج) أن تتم في عام ١٩٦٨ الاجراءات الخاصة

بالموافقة على مشروع اعلان خاص بالفاء التفرقة في الحقوق السياسية، ومشروع اعلان خاص بالفاء التفرقة في المعاملة بين الرجل والمرأة ومشروع تصريح خاص باللجوء السياسى .

وفي ١٠ ديسمبر القادم سيكون قد انقضى عشرين عاماً على صدور الاعلان العالمي لحقوق الانسان ولذلك فليس من المفيد أن نساهم من جانبنا في السنة الدولية لحقوق الإنسان، بدراسة كيف نشأت المشكلة في القانون الدولى والى أى مدى وصلت الحماية الدولية لهذه الحقوق .

### أولاً - هل يجوز للقانون الدولى العام أن يتدخل من أجل حماية حقوق الإنسان ؟

السبب فى البدء بهذا السؤال ، يرجع الى وجود عقبات قامت ضد تدخل القانون الدولى لحماية حقوق الانسان ، وأول هذه العقبات يرجع الى بعض النظريات التى قال بها شراح القانون ، ومنها نظرية السيادة : التى تجعل لكل دولة سيادة كاملة فى داخل اقليمها ، تنسب هذه السيادة على كل من يوجد على اقليم هذه الدولة ، بمعنى أن كل إنسان يوجد على اقليم الدولة وأياً كان جنسيته ، أى سواء كان من المواطنين أو كان من الأجانب ، وكذلك الاموال التى توجد فى داخل اقليم الدولة وأيضاً الاعمال القانونية التى تتم داخل اقليم الدولة ، تخضع لقانون الدولة الداخلى ولا يجوز لأى قانون آخر أن يتدخل فى هذه الأمور ، ومن العقبات التى قامت فى سبيل تدخل القانون الدولى العام من أجل حماية حقوق الانسان - نظرية أخرى وجدت أيضاً فى القانون الداخلى وعلى وجه التحديد فى القانون العام أيضاً وهى نظرية أعمال السيادة ، أى أن أعمالاً قانونية معينة تباشرها الدولة بما لها من سيادة قانونية فى داخل اقليمها ولا تخضع لأية رقابة قضائية فى الداخل ولا فى الخارج . وأيضاً بعض النصوص التى وجدت فى القانون الدولى العام - خصوصاً - عندما دخل المجتمع الدولى فى فترة التنظيم ، أى عندما وجدت المنظمات الدولية - وأعنى بذلك أول منظمة عامة دولية عرفتها البشرية وهى عصبة الأمم ثم بعد ذلك الأمم المتحدة - فأنشأ إذا ما تصفحنا المواثيق الدولية الخاصة بهاتين المنظمتين الدوليتين ، نجد أن ميثاقيهما قد تأثرا الى حد

كبير جدا بنظرية السيادة يفهمها التقليدي في القانون الداخلي وفي القانون الدولي العام في عصر ما قبل التنظيم الدولي ، ف نجد مثلا عهد الأمم المتحدة في المادة « ١٥ » ، فقرة « أ » ينص على أن هناك أعمالا داخلية لا يجوز لمنظمة عصبة الأمم ولا لأي هيئة دولية أن تتدخل فيها وانتقل هذا النص إلى ميثاق الأمم المتحدة حيث أن المادة الثانية من هذا الميثاق في الفقرة « ٧ » تنص على أنه ليس في الميثاق ما يسوغ للأمم المتحدة أن تتدخل في الشؤون التي تكون من صميم السلطان الداخلي لدولة ما ، وليس فيه ما يقتضي الأعضاء أن يعرضوا لمثل هذه المسائل لأن محل عمل بحكم هذا الميثاق ، على أن هذا المبدأ لا يخل بتطبيق تدابير القمع الواردة في الفصل السابع من « الميثاق » ومن هذا يتبين أن القانون الدولي العام يعترف بأن هناك أمورا داخلية يختص بها كل قانون داخلي ولا يمكن للقانون الدولي العام أن يتدخل فيها بالتنظيم ولا يجوز لمنظمة الأمم المتحدة أن تخضع لرقابتها التصرفات التي تقوم بها الدولة في هذا الصدد وبالرغم من هذه القيود التي ترجع إلى النظريات السابقة وإلى النصوص التي اشترنا إليها فإن القانون الدولي العام لم يهمل موضوع حماية حقوق الإنسان .

#### ماذا نقصد بحقوق الإنسان ؟

اختلفت التعريفات الخاصة بحقوق الإنسان باختلاف النظريات التي قال بها شراح القانون الدولي العام ، وكل منها تأثر بنظرية معينة أو بوضع معين أو بمرحلة معينة من المراحل التي مر بها تطور الجماعة الدولية وتطور القانون الدولي العام أيضا . ولكن يمكن أن نعرف بوجه عام حقوق الإنسان بأنها تلك الحقوق والحريات التي لو انتهكت أو لم تحترم لضاعت على الإنسان صفته كإنسان ولاصبح مجردا من تلك الصفة التي فضله الله بها على سائر مخلوقاته . هذا التعريف العام يشمل حقوقا مدنية وحقوقا سياسية ، وطبقا للنظريات الحديثة في الديمقراطية الاشتراكية ، أصبح يشمل أيضا حقوقا اقتصادية تهدف إلى تحقيق المساواة في المعاملة الاقتصادية بين المواطنين ، وأخرى اجتماعية تتلخص في العناية التي يجب أن توفرها الدولة للمواطنين إذا ما كانوا في حالة عوز أو في حالة فقر إذ يجب عليها أن تقدم لهم يد المساعدة ، كما

يشمل حقوقا ثقافية خاصة بالتعليم . إذن هناك حقوق كثيرة تندرج تحت ما يعرف بحقوق الإنسان وإذا استرشدنا بالإعلان العالمي لحقوق الإنسان وأيضا بما تلاه من مجهودات بذلت من جانب الأمم المتحدة وغيرها من المنظمات الدولية الإقليمية لا يمكننا القول بأن حقوق الإنسان تقوم على أساس مسلمة التفرقة بين بني الإنسان لاعتبارات ترجع إلى الأصل ، أو اللون ، أو اللغة أو الدين ، أو الرأي السياسي أو الأصل الوطني ، أو الاجتماعي ، أو الثروة ، وتحرير التفرقة بين الرجال والنساء .

وإذا أردنا تفصيلا لما ينطوي تحت ذلك من حقوق لوجدنا حقوق الإنسان تتضمن : الحق في الحياة والسلامة وتحرير الاسترقاق والاتجار في الإنسان وتحرير العقوبات القاسية أو الوحشية أو المظنة للكرامة والاعتراف بالشخصية القانونية والمساواة في الحماية القانونية وتوفير طرق الطعن القضائية الكفيلة بحماية حقوق الإنسان والكف عن القبط والجبر والتصفين وعدم تطبيق قوانين جديدة مشقة لجرائم أو مقرر عقوبات بأثر رجعي وحماية الحياة الخاصة للأسرة وعدم الاعتداء على حرمة السكن والمسكن والمسائل واحترام الحق في التنقل بحرية داخل إقليم الوطن . وعدم فرض قيود على الهجرة إلى خارجه وحق اللجوء السياسي فرارا من الاضطهاد والحق في الجنسية وعدم مشروعية التعسف في اسقاطها عن المواطنين ، وحماية الأسرة وحرية الزواج القائم على رضا طرفيه وحماية الملكية وحرية التفكير والاعتقاد والتعبير وحرية تكوين الجمعيات والمساواة في الفرص الخاصة بشغل الوظائف العامة والحق في الانتخاب السري العادل القائم على المساواة ، والرعاية الاجتماعية والمساواة في الاستفادة من الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي لا غنى عنها ، والحق في العمل والحق في الحماية ضد البطالة والمساواة في الاجر والحق في الحصول على أجر يكفل للفرد حياة تليق بكرامة الإنسان والاعتراف للمسال بالحق تكون النقابات والانضمام إليها والحق في الحصول على الراحة وذلك عن طريق تحديد مساهمات العمل وتقرير عطلات اسبوعية وسنوية ، والحق في التامين الصحي والتزام الدولة برعاية الامومة والطفولة والحق في التعليم المجاني والالزامي في

مراحل الأولى وأن تكون البرامج العلمية ممسما يساعد على انهاء الشخصية وتوليد الشعور بأهمية حقوق الانسان وحياته الاساسية وضرورة الدفاع عنها .

### ثانياً - الوسائل النظرية التي عرفها القانون الدولي العام من أجل حماية حقوق الانسان .

القانون ظاهرة اجتماعية يوجد مع المجتمع ويتطور معه ولما كان القانون الدولي العام من فروع القوانين التي وجدت حديثا والتي مرت بمراميل كثيرة جدا تطورت من الضعف الى القوة شيئا فشيئا حتى اصبحت نظاما قانونيا لا نستطيع أن نقول انه قد بلغ الكمال ولكنه ينشد الكمال وان يقف على قدميه بجانب النظم القسائونية الاخرى . وفي المرحلة الاولى من تطور القانون الدولي العام وجدت عدة نظم قانونية او عدة وسائل كانت تهدف الى حماية حقوق الانسان ، اولها ما كان يعرف في الفقه التقليدي للقانون الدولي العام بالتدخل من أجل الإنسانية .

وهذه النظرية كانت نظرية استعمارية عندما نشأت حيث كانت تهدف الى حماية اشخاص معينين يوجدون في دول معينة او دولة معينة على وجه التحديد وهي الدولة العثمانية حيث كانت هي الدولة الاسلامية الوحيدة المعترف لها بشخصية القانون الدولي العام ومن ثم وجدت تقليد لدى الدول الأوروبية بأن تتدخل في الشؤون الداخلية للدولة التركية من أجل حماية المسيحيين الذين يوجدون داخلها على زعم ان المسلمين لا يحترمون حقوق تلك الاقلية التي كانت تعيش في داخل الدولة التركية خصوصا وان الدولة التركية كانت تسيطر على جزء كبير من أوروبا وكان سكان الاقاليم الأوروبية من الدولة التركية معظمهم يدينون بالمسيحية ومن ثم كانت الدول الكبرى في ذلك العصر تتدخل ، او اخترعت ما يسمى التدخل من أجل الإنسانية وفي الواقع لم يكن تدخلا من أجل الإنسانية وانما كان المقصود به هو مجرد حماية حقوق المسيحيين الموجودين في داخل تركيا . هذا النظام في الواقع يعد انتهاكا لمبدأ هام من مبادئ القسائون الدولي العام وهو السيادة الإقليمية على أن دول المجتمع الأوروبي التي تنشأ بها القانون الدولي العام كانت تعتبر ان كل دولة توجد خارج

أوروبا ليست من الشعوب المتدنية ، ولذلك لا يمكن أن تتصرف اليها قواعد القانون الدولي العام ولا يمكن أن تعد عضوا في الجماعة الدولية ولكن تعد من قبيل القبايل الهمجية التي لا يعترف لها بحقوق على المستوى الدولي ، ولو كان مبدأ التدخل من أجل الإنسانية مبدأ عاما يقصد به حماية كل انسان يوجد في أية دولة من الدول لكان مبدأ قانونيا سليما ، ولكن التطبيق الذي صيغ فيه هذا النظام والطريقة التي بوشر فيها جعلت الحماية التي يهبها قاصرة على طائفة دينية معينة وكان قاصرا أيضا على أن يباشر ضد دولة معينة وهي دولة تركيا ومن ثم كان يعد انتهاكا لمبدأ عام من المبادئ المقررة في القانون الدولي العام في ذلك الوقت وهو مبدأ السيادة الإقليمية المقررة لكل دولة ، خصوصا اذا ما أدركنا ان مبدأ السيادة في ذلك الوقت كان مبدأ مطلقا ولم تكن أية دولة من الدول الأوروبية تسمح لأية دولة أخرى أن تفسر هذا المبدأ .

ويجد بعد ذلك نظام آخر وهو نظام الامتيازات الذي ظهر في النصف الأول من القرن السادس عشر وهما توجه التحديد سنة ١٥٣٥ حيث أبرمت أول معاهدة بين لا فرانسوا الأول ملك فرنسا وبين رئيس الدولة التركية في ذلك الوقت . ثم انتشر بعد ذلك وشمل جميع الاقاليم التي كانت تمتد عليها سيادة الدولة التركية في تلك الفترة وما تلاها من العصور .

والمقصود بنظام الامتيازات ، هو أن الاجانب الذين يوجدون في اقليم دولة غير أوروبية وغير مسيحية لا يخضعون لقوانين هذه الدولة ولا لقضائها .

شرطان أساسيان لتطبيق هذا النظام هما أن تكون بصدد دولة غير أوروبية ولا يكفي أن تكون الدولة غير أوروبية بل يجب أن تكون من الدول التي لا يدين غالبية سكانها بالمسيحية .

وعلى هذا كان الاجانب يكونون دولة داخل الدولة ، كل منهم يخضع في القضاء للقصاص الذين يمثلون دولته وأيضا يخضع لقانونه ولا يخضع للقوانين السارية في الدولة التي يقيم فيها ، الامر الذي كان يحول بين هذه الدولة وبين

معاقيبتهم على الجرائم التي ارتكبوها ، وتقرير اعفاء هؤلاء الاجانب من الضرائب والرسوم التي يقرها القانون الوطني .

هذا النظام كان يعد انتهاكا لسيادة الدولة ، وقد زال تقريبا وكان آخر تطبيقاته في الجمهورية العربية المتحدة حتى سنة ١٩٤٩ حيث ألغى إلغاء تاما وصار القانون الداخلي يشمل جميع من يوجدون على اقليم الدولة ، فكل شخص منهم يخضع أيضا للقضاء الاقليمي فيما يتعلق بالجرائم التي يرتكبها أو ترتكب ضده وكذلك الامر بالنسبة للحقوق المدنية .

النظام الثالث هو نظام المسؤولية الدولية ، وقد وجد من القرن السادس عشر ، ولا داعي لأن ادخل في المراحل التاريخية التي مر بها هذا النظام ، والمقصود به ان الدولة التي ينتمي اليها الشخص بجنسيته اذا ما وجد خارج اقليمها ثم ادعى ان حقوقه اعتدى عليها من جانب الدولة التي يقيم على اقليمها ولم يتمكن من أن يحصل على تعويض عادل عن طريق التبعات الى محاكم الدولة التي يقيم فيها ، فانه بعد ذلك يمكن أن يلجأ الى دولته ، لتبني دعواه على المستوى الدولي في الخارج على طريق الوسائل الدبلوماسية ، أو عن طريق المحاكم الدولية ، حسب الاحوال ، وطبقا لقواعد القانون الدولي العام التي لا داعي للدخول في تفاصيلها . هذا النظام لا يمكن أن يقال انه نظام استعماري ، لكنه من ناحية حقوق الانسان كان نظاما قاصرا كل القصور لأسباب عدة يكفي أن أشير منها إلى ما يأتي : -

أولا : انه كان قاصرا على حماية حقوق الاجنبي فلرغمنا ان شخصين أحدهما أجنبي ، والآخر مواطن يتمتع بجنسية الدولة التي يقيم على اقليمها والتي يدعي ان هذه الدولة لم تحترم حقوقه وحرياته الأساسية ، فان كلا منهما وفقا للقانون الدولي العام يجب عليه أن يلجأ الى القاضي الوطني من أجل أن يتلمس امامه المسؤول عن تعويض للضرر الذي أصابه إما على يد شخص عادي مثله وأما من طرف السلطات العامة للدولة التي يقيم على اقليمها .

فإذا ما تصورنا هذين الشخصين - لما كل منهما الى القاضي الوطني وصدر حكم واجب النفاذ

في القضية الخاصة بكل منهما ثم تبين لكل منهما ان الحكم لم يحقق حماية كاملة لحقوقه وذلك لان هناك قصورا فيه أو لان القوانين التي طبقت كانت لا تتسم بأنها من القوانين التي تحترم حقوق الانسان وحرياته الأساسية ، فانه عندما تستنفد جميع طرق الطعن الداخلية يقف المواطن مكتوف اليدين ، أما الاجنبي فتتدخل دولته وتستطيع أن تخلق من دعواه الداخلية دعوى دولية يمكن أن تناقش من جديد أمام القضاء الدولي ؛ اما عن طريق عيشت التحكيم أو محكمة دولية مثل محكمة العدل الدولية .

إذا الحماية التي يحققها نظام المسؤولية الدولية قاصرة لأنها تحقق عدم المساواة بين الانسان لو جردناه من جنسيته ، أي لو لم نأخذ بعين الاعتبار صفته كاجنبي وصفته كمواطن ، وأكثر من ذلك فان نظام المسؤولية الدولية يؤدي الى نتيجة شاذة جدا وهي ان الشخص خارج الليم دولة يمكن أن يتمتع بحماية أكثر من الحماية التي يتمتع بها وهو مقيم على اقليم دولته ، ولكن لو تصورنا فرضا عكسيا وهو ان يكون الفرد في الخارج ثم اعتدى أو اعتقد انه قد اعتدى على حقوقه وعلى حرياته والقاعدة العامة أيضا للقانون الدولي العام هي ضرورة الاتجاه الى القاضي الوطني أي قاضي الدولة التي يقيم فيها ، ولكن بعد أن تنتهي الخصومة أمام القضاء ، ولم يعد هناك أي طريق طعن آخر ، وشعر بأن الحماية التي حققها القاضي والقانون الداخل للدولة التي يقيم فيها قاصرة فانه بعد ذلك يستطيع أن يجد طريقا آخر يحمي عن طريقه حقوقه وهو الاتجاه الى الدولة التي يتمتع بجنسيته ويطلب منها أن تتدخل لحمايته . فإذا عندما يكون الفرد في الخارج يتمتع بحماية قانونية وقضائية أكثر من الحماية التي يتمتع بها داخل دولته ، ولا يمكن أن نعتبر ان هذه حماية بمعنى الكلمة لحقوق الانسان .

من العيوب التي توجه أيضا الى نظام المسؤولية ان هناك طائفة من الاشخاص الذين يطلق عليهم طائفة عديمي الجنسية الذين لا يتمتعون بجنسية أي دولة من الدول ، فهؤلاء الاشخاص لا يمكن لأية دولة من الدول أن تتدخل وتعمل على حمايتهم لانه

لا توجد أية رابطة قانونية بينهم وبين أية دولة من الدول .

إذا هؤلاء الأشخاص لا يمكن أيضا أن يستفيدوا من نظام المسؤولية باعتباره من النظم التي يمكن أن تؤدي إلى حماية حقوق الإنسان . أيضا هناك المخاطر الناشئة من أنه حسب التكييف القضائي لدعوى المسؤولية الدولية - حسب قضاء المحاكم الدولية - فإن دعوى المسؤولية الدولية إنما هي دعوى تقوم بين دولتين لأنه كما هو معلوم أن الفرد لا يتمتع بشخصية القانون الدولي العام ، ومن ثم فلا تخاطبه قواعد القانون الدولي العام ويترتب على ذلك أنه لا يمكن أن يكون طرفا في خصومة دولية أي لا يستطيع أن يرفع دعوى أمام القضاء الدولي ، إذا لا بد للفرد لكي يستفيد من نظام المسؤولية الدولية في حماية حقوقه وحرياته من أن تتدخل الدولة وحسب ما استقر عليه الرأي لدى شراح القانون العام الداخل ، فإن تدخل الدولة وهضم تدخلها يعتبر سلطة تقديرية ، ولا توجد قاعدة في القانون العام ، ولا في القانون الدستوري ، تجبر الدولة على أن تتدخل من أجل حماية مواطنيها في الخارج أي من أجل أن تعمل المسؤولية كوسيلة لحماية حقوق الإنسان وحرياته على المستوى الدولي .

إذا نظام المسؤولية بالرغم من أهميته قائمه لا يحقق حماية شاملة لحقوق الإنسان وحرياته ، من أجل ذلك كان لا بد للقانون الدولي العام من أن يتطور حيث بدأت المرحلة الثالثة من مراحل تدخله من أجل حماية حقوق الإنسان ، وتدخله في المرحلة الثالثة كان على قدر ما بلغه من تقدم ومن تطور وعلى قدر المدى الذي سلمت فيه الدول له بأن يحكم تصرفاتها ، وبقدر الاحترام الذي يلقاه من الدول .

إذا كان تدخل القانون الدولي العام يتدخلنا منفردا منعزلا أي تدخل يحصل بسبب موضوع معين تشعر الدول بأنها في حاجة إلى تنظيمه بطريق المعاهدات ، أي تجعل حرية معينة من الحريات أو حقا معينة من الحقوق واجب التنظيم عن طريق اتفاق دولي ، ولا أستطيع أن أدخل في تفاصيل كل الموضوعات التي تدخل من أجلها القانون الدولي العام ونظمها عن طريق المعاهدات ويكفي أن

أشير إلى الحالات الآتية : -

**مكافحة الاتجار بالرقيق :** أول محاولة ظهرت في هذا الصدد كانت سنة ١٨٥٥ حيث عقد مؤتمر برلين وانتهى باتفاقية سنة ١٨٥٥ التي تجلّص من تجارة الرقيق عملا غير مشروع في القانون الدولي العام وتلزم الدول على أن تعمل على القضاء على هذه التجارة اعتقادا من المجتمع الدولي بأن الاتجار في الرقيق يعتبر انتهاكا لأدمية الإنسان ، ولشخصيته القانونية . ثم توالى الاتفاقيات وكان آخرها اتفاق سنة ١٩٥٦ عندما اجتمع مؤتمر جنيف الخاص بالنظر في النظام القانوني لأعلى البحار .

فقد نص على أن المجتمع الدولي ما زال يقرر أن الاتجار في الرقيق يعتبر من الأعمال غير المشروعة بل من الجرائم التي يعاقب عليها القانون الدولي العام . ولكن حصل توسع في فهم معنى الرقيق لأن الرقيق كان أول الأمر قاصرا على أشخاص معينين بالوأنهم ومعينين بالأماكن التي يمكن أن يشتري منها الرقيق ويمكن أن يتاجر فيه ، ولكن أثبتت التجارب أنه في الوقت الحاضر هناك نوع آخر من الرقيق وهو الرقيق الأبيض ولقد توسعت اتفاقية جنيف سنة ١٩٥٦ في تعريف الرق حيث اعتبرت بها يدخل فيه الإكراه البدني ، وربط الفرد بالأرض وقرن مصيره بمصيرها ، وتزويج النساء مقابل مال وبدون رضائهن ، ورهن الأشخاص . الخ .

#### **الاتجار في المخدرات وتماطيا :**

بدأ اهتمام القانون الدولي بها منذ سنة ١٩١٢ وأبرمت اتفاقية سنة ١٩٣٦ حيث أصبحت الدول تتعاون على القضاء على الاتجار في المخدرات وتعهدت أيضا بأن تعمل على منع تماطى المخدرات لأنه يحط بكرامة الإنسان ، ثم أيضا مكافحة الأمراض - باعتبار أن الحفاظ على حياة الإنسان حفاظ على حقوقه وحرياته ، ولقد بدأ الاهتمام بذلك منذ سنة ١٩٠٣ حيث أنشئ مكتب دولي للصحة في باريس ثم سنة ١٩٠٤ حيث أنشئ مكتب صحي لرعاية صحة الإنسان بين الدول الأمريكية ثم بعد ذلك سنة ١٩٤٦ حيث أنشئت منظمة الصحة العالمية التي تعمل على العناية بصحة الإنسان . وهناك





نشأ نظام الاقليات على اثر انقسام دول جديدة اقتطعت من الدول التي كانت تحارب ضد الدول التي انتصرت في حرب سنة ١٩١٤ - ١٩١٨ وبعض الدول التي أنشئت من جديد مثل : فنلندا التي سلمت من الاقليم الروسى ، وأصبحت دولة جديدة ، كانت هذه الدول الجديدة أو الدول التي اتسعت أقاليمها تضم أقليات : إما أقليات دينية - وإما أقليات جنسية - ترجع الى الاصل - وإما أقليات لغوية - وإما أقليات أخرى .

وفي سبيل ذلك وجلت قصوص في معاهدة فرساي سنة ١٩١٩ تلزم الدول التي توجد تلك الاقليات على اقليمها بأن تضمن لهم قدرا معيناً من الحقوق السياسية والمساواة في الحقوق المدنية وبلا تتدخل الدولة وتعمل على القضاء على تلك الاقليات قضاء يؤدي الى اقرارها .

وكان من أبرز جوانب الحماية الدولية للأقليات ولحقوقهم طبقاً لمعاهدات الصلح التي أبرمت بعد الحرب العالمية الاولى ، انشاء محاكم دولية ، عرفت بالمحاكم الدولية المختلطة ، اعترف للأفراد بأهلية التقاضي أمامها على قدم المساواة مع الدول .

وكانت الأحكام التي تصدر منها تعد أحكاماً دولية ذاتية في ذلك مثل أي محكمة دولية أخرى وعرفت بالمحاكم المختلطة لأن تكوينها كان يطابق أو على الأقل تآثر الى حد كبير بطريقة تشكيل محاكم التحكيم الدولية .

ولقد كان الاعتراف للأفراد بأهلية التقاضي أمام هذه المحاكم الدولية مدعاة للتساؤل بنى شراح القانون الدولي العام عن ذلك في المركز الدولي للفرد أي عن مدى تمتع الفرد بشخصية القسائون الدولي العام ، ونشأت في هذا الصدد أكثر من نظرية دافعة عن كل منها عدد من كبار المتخصصين في دراسة القانون الدولي العام .

وأشير أيضاً الى أن الاتفاقات الدولية الخاصة بالأقاليم التي وضعت تحت الانتداب وأيضاً الاتفاقات الدولية الخاصة بحماية الأقليات ، وكلاهما أبرم في ظل عصبة الأمم ، قد تضمنت جميعاً شرطاً يعطى لمحاكمة العدل الدولية اختصاصاً الزامياً بالنظر في المنازعات التي تقوم بين الدولة المنتدبة أو الدولة التي بها أقلية والدول الأخرى ،

وهناك أيضاً من المبادئ التي اهتم بها القانون الدولي العام ما يخص منح التسليم فيما يعرف بالجرائم السياسية ، لأنه كما نعرف من دراسة القانون الجنائي ، هناك تفرقة بين الجرائم العادية والجرائم السياسية ولا داعي لأن ادخل في معايير التفرقة بينهما ولكن القاعدة العامة ان هناك تمازجاً بين الدول فيما يتعلق بمكافحة الجريمة ومكافحة المجرمين ويجب على الدول أن تسلم الفارين من وجه العدالة الى الدول التي ارتكبت الجرائم على اقليمها ، ولكن استثنى من ذلك نوع خاص من الجرائم وهو الجرائم السياسية ، حيث يوجد مبدأ في القانون الدولي العام يقضى بعدم جواز التسليم في هذه الجرائم .

ننتقل بعد ذلك الى اهتمام الامم المتحدة بشئون اللاجئين - وهذه مشكلة ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية - وأكبر مثل يهنا هو مثل مشكلة اللاجئين الفلسطينيين ، ولا ينكر أحد مدى أهمية المساعدات التي تقدمها الامم المتحدة من أجل التخفيف عن الاشقاء الفلسطينيين الذين حرموا من موطنهم الاصل ، وأيضاً تدخلت الامم المتحدة من أجل اللاجئين السياسيين في أكثر من مناسبة خصوصاً بعد تغير نظم الحكم في دول أوروبا الشرقية .

ومن المسائل التي قررها القانون الدولي العام ما يعرف بحق التظلم ، حيث أعطى الفرد حق التظلم اذا ما انتهكت حريته أو حقوقه ، الى منظمة دولية معينة ، مثل عصبة الأمم أو الأمم المتحدة ، ضد الدولة التي انتهكت حرياته أو حقوقه . وأول تطبيق لهذا الحق كان بعد الحرب العالمية الاولى فيما يتعلق بحماية الاقليات في بعض الدول الأوروبية ، وفيما يتعلق بسكان الاقاليم التي وضعت تحت نظام الانتداب ، ثم قرر أيضاً في ميثاق الامم المتحدة ، فيما يتعلق بحقوق السكان ، بالنسبة للذين وضعت اقاليمهم تحت نظام الوصاية .

### ثانياً : جهود عصبة الأمم

ننتقل الى عهد عصبة الأمم ومجهوداتها في حماية حقوق الانسان ، ولقد كانت أيضاً من الجهود التي لم تتمكن من ان تهني حماية دولية عامة لحقوق الانسان ، حيث اقتصرته جهودها على حماية حقوق الاقليات في بعض الدول الأوروبية وقد

ومن الممكن أن يعد ذلك من الوسائل الهامة لحماية حقوق الإنسان .

### رابعا - جهود منظمة الأمم المتحدة

وبعد الجهود التي بذلتها عصبة الأمم فيما يتعلق بحماية حقوق الإنسان ، نلاحظ أن الأمم المتحدة اهتمت بها اهتماما كبيرا ، حيث تكلم عنها ميثاق الأمم المتحدة في عديد من نصوصه ، بل أن مقدمة الميثاق التي تحدد الغرض الذي من أجله وجدت الأمم المتحدة تجعل من احترام حقوق الإنسان شرطا ضروريا لوجود الجماعة الدولية وتجبر الدول بأن تحترم حقوق الإنسان وأن تعمل على نشر الثقافة الخاصة بها في داخل الدولة وبأن تتعاون مع منظمة الأمم المتحدة من أجل تحقيقها .

فمثلا المادة الأولى من ميثاق الأمم المتحدة تقضي في فقرتها الثالثة بأن من الأهداف التي قامت من أجلها المنظمة أن تعمل على تحقيق التعاون الدولي على حل المسائل الدولية ذات الصبغة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والانسانية وعلى تعزيز احترام حقوق الإنسان والحريات الاساسية للناس جميعا والتشجيع على ذلك بالاتفاق لا تمييزا بسبب الجنس أو اللغة أو الدين ولا طريقا بين الرجال والنساء » .

وفي جزئه الخاص بالتعاون الدولي الاقتصادي والاجتماعي نجد ميثاق الأمم المتحدة يبرز في الفقرة ( ج ) من مادته الخامسة والخمسين أن على منظمة الأمم المتحدة أن تعمل على « أن يشجع في العالم احترام حقوق الإنسان والحريات الاساسية للجميع بلا تمييز بسبب الجنس أو اللغة أو الدين ولا تفريق بين الرجال والنساء » . ومراعاة تلك الحقوق والحريات فعلا « ثم تأتي بعد ذلك المادة السادسة والخمسون فتجعل الدول ملتزمة بأن تتعاون مع هيئة الأمم المتحدة على تحقيق الأهداف التي أشارت إليها المادة السابقة عليها أي المادة الخامسة والخمسون » . ونص المادة ٥٦ صريح في هذا الصدد حيث يقضي بأن « يتعهد جميع الأعضاء بأن يقوموا منفردين أو مشتركين بما يجب عليهم من عمل بالتعاون مع الهيئة لادراك المقاصد المنصوص عليها في المادة الخامسة والخمسين » .

ثم تبين المادة الستون أن الجمعية العامة للأمم المتحدة والمجلس الاقتصادي والاجتماعي تحت اشراف الجمعية العامة تقع عليهما مسئولية تحقيق الحماية الواجبة لحقوق الإنسان . وفي الواقع فإن المجلس الاقتصادي والاجتماعي للأمم المتحدة باعتباره جهاز الأمم المتحدة الخاص بالمسائل الانسانية هو الذي « له أن يقدم توصيات فيما يختص باشاعة احترام حقوق الإنسان والحريات الاساسية ومراعاتها » ( راجع مادة ٦٢ / ٢ ) . وله أيضا أن يعد مشروعات اتفاقات دولية لتعرض على الجمعية العامة عن مسائل تدخل في دائرة اختصاصه وفي مقدمة هذه المسائل ما يتعلق بحقوق الإنسان ( راجع مادة ٦٢ / ٣ ) . ويمكن أيضا أن يدعو الى عقد مؤتمرات دولية لدراسة المسائل التي تدخل في دائرة اختصاصه « » . ومن أهم تلك المسائل ما يرجع الى حماية حقوق الإنسان ( راجع مادة ٦٢ / ٤ ) :

كما ان ميثاق الأمم المتحدة يجعل حماية حقوق الإنسان من المسائل التي يمكن أن تنشأ لها لجان خاصة تابعة للمجلس الاقتصادي والاجتماعي وعلى ذلك انشأ المادة ٦٤ من الميثاق : « ينشئ المجلس الاقتصادي والاجتماعي لجانا للشؤون الاقتصادية والاجتماعية ولتعزيز حقوق الإنسان » . ولقد انشئت فعلا لجنة لحقوق الإنسان ، ثم في الفصل الثاني عشر الخاص بنظام الوصاية الدولية ، نجد ميثاق الأمم المتحدة لا يففل ان حماية حقوق الإنسان تعد من الأهداف الاساسية لنظام الوصاية الدولي ، ويكفي في هذا الصدد مجرد الاشارة الى ما جاء في المادة ٧٦ فقرة ج من ان من الأهداف الاساسية لنظام الوصاية « التشجيع على احترام حقوق الإنسان والحريات الاساسية للجميع بلا تمييز بسبب الجنس أو اللغة أو الدين ولا تفريق بين الرجال والنساء » ، تلك في اشارة عابرة ، أهم نصوص ميثاق الأمم المتحدة التي اهتمت بابرار الاهمية الدولية لدراسة حقوق الإنسان وضرورة احترام الدول لها ، وخطوعها في هذا الصدد لرقابة الأمم المتحدة خصوصا الجمعية العامة التي تملك أن تناقش أعمال الدولة وتقرر ما اذا كانت تتضمن اعتداء على حقوق الإنسان وحرياته أم لا . وهذه النصوص تلزم الدول أيضا بأن

تصل على تشجيع دراسة حقوق الإنسان حتى يشعر الأفراد بأهميتهم وكرامتهم ويقوموا كل اعتداء على حقوقهم وحرياتهم ، ولن تتمكن للأسف الشديد من الإفاضة في شرح هذه النصوص ولا مجهود الأمم المتحدة في هذا الصدد ، والجهود التي باشرتها الأمم المتحدة فيما يتعلق بحماية حقوق الإنسان ، يمكن أن نقسمها إلى قسمين : -

### أولا : تقرير المسؤولية الجنائية الدولية

لأول مرة في تاريخ الجماعة الدولية فيما يتعلق بجرائم معينة ثم بعد ذلك الجهود التي باشرتها الأمم المتحدة فيما يتعلق بتحديد حقوق الإنسان حسب ما ورد في ميثاقها ، وتتناول كلا منهما بكلمة عابرة .

١ - فيما يتعلق بانتشاء المسؤولية الجنائية الدولية لأول مرة ، فكما هو معلوم لمن يدرس القانون الدولي العام أنه ظل لا يعرف سوى المسؤولية المدنية ويقال إن هذا التطور يعتبر من التطورات التي مرت بها جميع النظم القانونية ، حيث وجدت المسؤولية المدنية قبل المسؤولية الجنائية . وهناك نظريات أخرى تقول بأن المسؤولية الجنائية سبقت المسؤولية المدنية . المهم فيما يتعلق بالقانون الدولي العام من الأمور المؤكدة أنه لم يعرف غير المسؤولية الدولية المدنية ، أي المسؤولية التي تكون خاصة بانتهاك حقوق الدولة المستمدة من الاتفاقات الدولية التي تتكلم عنها المادة ٣٨ من النظام الأساسي لمحكمة العدل الدولية . ولكن بعد الحرب العالمية الأولى بدأ اتجاه كبير إلى جعل الحرب جريمة دولية يعاقب عليها القانون الدولي العام . ولم تنضج الفكرة إلا بعد أن قامت الحرب العالمية الثانية وبعد أن بدأت محاكمات مجرمي الحرب في نورمبرج وطوكيو والمهم عندنا هو معاهدة سنة ١٩٤٥ التي تعرف بمعاهدة لندن الخاصة بمحاكمات نورمبرج حيث أصبح من الأمور التي لا تحتل الشك في القانون الدولي العام أن الحرب غدت عملا غير مشروع ولم يجره ميثاق الأمم المتحدة إلا في حالة واحدة تكلست عنها المادة ٥١ « منه » وهي الخاصة بحق الدفاع عن النفس وبشروط معينة وبقيود كثيرة - حتى لا يستغل حق الدفاع عن النفس في القيام بأعمال يصدق عليها وصف الحرب العدوانية التي أصبحت

جريمة يعاقب عليها طبقا للقانون الدولي العام . ليس هذا فقط بل أصبحت الحرب جريمة يعاقب عليها طبقا للقانون الدولي العام الأشخاص الذين يعملون على إشعال نارها . هذا الموضوع فعلا يعد غريبا جدا على القانون الدولي العام التقليدي أو الكلاسيكي ، ولقد كان لمحاكمات نورمبرج وطوكيو أهمية كبيرة حيث تمت محاكمة مجرمي الحرب أو مجرمي الحرب من المحسور الأوروبي أي مجرمي الحرب الإيطاليين والألمان تمييزا لهم عن مجرمي الحرب من اليابانيين فانشئت محكمتان عسكريتان لمحاكمة هؤلاء الأشخاص . ولقد أسفرت هذه المحاكمة عن نشوء جريمتين الجريمة الأولى: جريمة دولية ضد السلام بمعنى أن كل شخص يعمل على إشعال نار الحرب أو يحضر لها أو يوقع الفتنة بحيث تؤدي أعماله إلى إشعال نار الحرب - أو يشترك في عمل من هذه الأعمال - يعتبر مرتكبا لجريمة من الجرائم الدولية التي يعاقب عليها القانون الدولي العام . ويسأل عنها شخصيا حتى ولو كان رئيسا لدولة أو غيره من الموظفين العاميين ، لا فرق في ذلك بين مسئول كبير أو صغير في الدولة .

الحالة الثانية: وهي جرائم ضد الإنسانية أي الإتهام الوحشية التي ترتكب أثناء الحرب ضد المدنيين الذين يحكم قواعد القانون الدولي العام يجسد الاتساع لمعاملات الحرب . فإذا أن لم تحترم قواعد القانون الدولي العام الخاصة بالحرب البرية أو الحرب الجوية أو غيرها من أنواع الحروب المختلفة وتعدت دائرتها القوات المسلحة إلى المدنيين المزل دون أن يكونوا قد قاموا بعمل من الأعمال التي تعد استفزازا للقوات المحاربة كان ذلك جريمة من الجرائم الدولية التي يعاقب عليها القانون الدولي العام ، ونتائج المحاكمات أدت إلى نتيجتين هامتين : -

النتيجة الأولى - أولا : أن الشخص الذي يقوم بعمل في الحكومة ، كان يكون وزيرا أو أي وظيفة أخرى من الوظائف - لا يستطيع أن يتسك بقاعدة معروفة في القوانين الدولي العام - وهي قاعدة الحصانة القضائية أو نظرية السيادة التي لاجدال عليها في القانون الداخلي والقانون الدولي العام . هذا الشخص الذي ارتكب أو الذي ساعد بعمله على إشعال نار الحرب يعد مرتكبا للجريمة ولا

للمحكمة أن تحدد العقوبة التي تتفق مع شناعة الجرم المنسوب للتهمة ولها في ذلك أن ترتقي بالعقوبة حتى الأعدام ، وذلك طبقا للمادة الثانية من الاتفاقية الدولية التي أقرتها معظم الدول سنة ١٩٤٨ وحسب إحدى مواد تلك المعاهدة أيضا يجب على الدول أن تفسر قوانينها الداخلية بما يتفق وأحكام هذه الاتفاقية ، بمعنى أن تجعل هذه الجريمة جريمة يعاقب عليها في القوانين الداخلية، وأكثر من هذا فإن الدول يجب عليها أن تتعاون على تسليم الأشخاص الذين يرتكبون عملا من هذه الاعمال في دولة من الدول ثم يغرون منها ، فإذا ما فروا الى دولة من الدول لا تعتبر أعمالهم هذه جريمة سياسية ومن ثم يجب تسليمهم وفقا للقانون الدولي العام .

والاختصاص بنظر هذه الجريمة أعطى لمحاكم الدولة التي وقعت فيها الافعال المكونة للركن المادي للجريمة أو لأي محكمة دولية تتفق عليها الدول .

ولكن حسب أحد نصوص المعاهدة يجب على الدول الموقعة عليها أن تعمل على تكوين محكمة جنائية دولية من أجل النظر في الافعال التي تعد مكونة للقوى المادي لجريمة إبادة الجنس البشري . هناك أيضا نص خاص بأن كل منازعة أو اختلاف بخصوص تفسير المعاهدة المبرمة في سنة ١٩٤٨ الخاصة بجريمة إبادة الجنس البشري تختص بالفصل فيه محكمة العدل الدولية .

هذه هي الجهود التي قامت بها الأمم المتحدة بصدد المسؤولية الجنائية الدولية - ذكرت بايجاز ولكن هناك جهودا أخرى قامت بها الأمم المتحدة بقصد الأعداد والتكئين لضبط حقوق الإنسان التي ورد ذكرها في الميثاق بصيغة عامة . ومن ذلك ان الجمعية العامة للأمم المتحدة عهدت الى المجلس الاقتصادي والاجتماعي منذ سنة ١٩٤٦ بأن يقوم بدراسة موضوع حقوق الإنسان ، وقام المجلس الاقتصادي والاجتماعي بتكوين لجنة ، تعرف بلجنة حقوق الإنسان . وقامت هذه اللجنة بدراسة موضوع حقوق الإنسان وصدر في ١٠ ديسمبر ١٩٤٨ الإعلان العالمي لحقوق الإنسان .

هذا الإعلان العالمي لحقوق الإنسان ، لو نظرنا اليه من الناحية القانونية لبدأ لنا أنه يعتبر تفصيلا شاملا لحقوق الإنسان المدنية والسياسية

يمكن له أن يدقق بأنه إنما كان يمثل الدولة ، وإن الدولة هي المسئولة وليس هو - الأمر الثاني : ان الشخص الذي يقوم بعمل من الاعمال التي تعد من الاعمال المكونة للركن المادي للجريمة الدولية ضد السلام أو للجريمة الدولية ضد الإنسانية - لا يمكن له أن يدفع بأن ما قام به إنما كان بناء على تكليف صادر اليه من رؤسائه ، إذا فالشخص إذا صدر اليه أمر وكان هذا الأمر يعد من الاعمال المكونة للركن المادي للجرائم الدولية ضد السلام أو للجرائم الدولية ضد الإنسانية يمكنه أن يتمسك بالقانون الدولي العام ، ولا ينفذ الأمر الصادر اليه من رؤسائه ، لانه ان نفذ ثم جاء بعد ذلك أمام محكمة دولية وتمسك بهذا الدفع فغن يقبل منه .

وطبق هذه القاعدة في أكثر من مرة في محاكمات نورمبرج - وفي محاكمات طوكيو التي سبق أن أشرت اليها ، ولكن يبقى بعد ذلك أن تنص القوانين الداخلية على حق الفرد في أن يمتنع عن تنفيذ الأوامر التي تصدر اليه من السلطات المختصة في دولته إذا كانت هذه الأوامر مخالفة للقانون الدولي العام وهذا لم يتحقق حتى الآن . بعد ذلك تبين ان الجرائم التي سبق أن أشرت اليها وهي - الجرائم الدولية ضد السلم والجرائم الدولية ضد الإنسانية - ليست كافية لأنها في الواقع قاصرتان على حماية السلم وعلى حماية الإنسان وقت الحرب فقط . ولكن هناك أعمالا أخرى ترتكب ضد الإنسان - وتؤدي الى انتهاك حريته وحقوقه في غير وقت الحرب - ومن هنا جاء تدخل الأمم المتحدة - حيث كللت أعمالها سنة ١٩٤٨ بإنشاء جريمة دولية ثالثة وهي جريمة إبادة الإنسان ، أي إبادة الجنس البشري وهذه الجريمة يتكون ركنها المادي من أي عمل أو تحضير لعمل أو الشروع في عمل أو البدء في تنفيذ عمل أو الاشتراك في عمل ، يؤدي الى القضاء على مجموعة من المجموعات البشرية التي يتكون منها شعب الدولة ووحدة جنسية ، أو وحدة دينية أو وحدة لغوية أو وحدة سياسية ، كل عمل يؤدي الى القضاء على هذه الوحدة سواء أكان هذا العمل يؤدي الى القضاء عليها جزئيا أي فردا وراء فرد أو كلية يعتبر من الافعال المادية المكونة لجريمة دولية يعاقب عليها القانون الدولي العام ، الذي ترك

والاجتماعية والاقتصادية والثقافية وهذه مسألة لم يختلف عليها أحد ، ولكن ثار النقاش بين الشراح في القانون الدولي العام بخصوص الطبيعة القانونية للاعلان العالمي لحقوق الانسان .  
فوجدت نظريتان :

**النظرية الاولى :** تقول بان الاعلان العالمي لحقوق الانسان ليست له اية قيمة الزامية فلا يتضمن التزامات قانونية بمعنى الكلمة ، لانه لم يصدر طبقا للاجراءات التى نص عليها فى ميثاق الامم المتحدة الخاصة بتعديل أو تنقيح ميثاق الامم المتحدة .

وهناك نظرية أخرى ترى ان الاعلان العالمي لحقوق الانسان ، يعتبر تفسيراً للنصوص العامة الواردة فى ميثاق الامم المتحدة ، وفى مقدمة ميثاق الامم المتحدة ، ومن ثم فان له صفة الالتزامات القانونية بمعنى الكلمة ، أى بالمعنى القانوني .

ولقد عرض الموضوع على الجمعية العامة للامم المتحدة بصدد قضايا التفرقة وعدم احترام حقوق الانسان فى جنوب افريقيا ، وفى بعض دول أوروبا الشرقية ، وأصدرت قرارات عديدة تدن بها التصرفات السابقة ، وفيما يتعلق بالتفرقة فى المعاملة بين النساء والرجال فى دولها لأن بعض النساء الروسيات تزوجن من بعض المثليين الدبلوماسيين الذين كانوا يوجدون فى موسكو ، ثم بعد أن انتهت مهمتهم الدبلوماسية - طلبوا السماح لزوجاتهم بأن يرافقنهم فى الذهاب الى بلادهم فرفضت الحكومة الروسية وادعت بأنها لا تسمح للنساء الروسيات بأن يفاذن الاقليم الروسى ، وعندما عرض الموضوع على الجمعية العامة للامم المتحدة ، قررت أن التفرقة فى المعاملة أو عدم احترام حقوق الانسان يعتبر خرقاً لالتزام دولي ، لأن نصوص ميثاق الامم المتحدة - خصوصا ص ٥٥ ، ٥٦ الخاصتين بالتعاون الدولي

الاقتصادي والاجتماعي وأيضا نصوص ميثاق الامم المتحدة الخاصة بالشعوب الموضوعة تحت الوصاية الدولية تتضمن لزامات قانونية دولية بمعنى الكلمة - هذا فيما يتعلق بالثقة الاولى من الناحية الثانية من الجهود التي قامت بها الامم المتحدة فى تسجيل حقوق الانسان وحريات الانسان الاساسية . وفى سنة ١٩٥٤ أعدت لجنة حقوق

الانسان مشروع اتفاقية دولية خاصة بحقوق الانسان ، وقسمتها الى قسمين : -  
**القسم الاول :** خاص بالحقوق السياسية والمدنية .

**القسم الثاني :** خاص بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

ولقد فرق مشروع الماهدة التى وضعتها لجنة حقوق الانسان ، بين هذين النوعين من الحقوق ، نظرا لأن طبيعة كل منهما مختلفة .

**أولا - فيما يتعلق بالحقوق المدنية والسياسية ،** تضمن مشروع الاتفاقية الدولية ان الدول تلتزم بتنفيذها فوراً بمجرد توقيعها على مشروع الماهدة .  
**ثانيا -** أوجدت لجنة خاصة تعرف بلجنة حقوق الانسان اقترح أن تكون مشكلة من تسعة من الاشخاص المشهود لهم بدراساتهم الخاصة بحقوق الانسان ، واحترامهم لها بشرط أن يمثلوا الثقافات المختلفة والتوزيع الجغرافى للعالم .

وتقوم باختيارهم من بين المرشحين الذين تنقسم بهم الدول محكمة العدل الدولية ، وتقوم هذه اللجنة بالنظر فى الشكاوى التى تقدم بها الدول بخصوص عدم احترام حقوق الانسان من جانب الدول . ولم يملك الافراد حق اللجوء لهذه اللجنة مباشرة .

وفيما يتعلق بالحقوق الاقتصادية والثقافية والاجتماعية تضمن مشروع الاتفاقية الدولية الخاص بهذه الحقوق النص على ان الدول لا تلتزم بتنفيذها فورا لان تنفيذها من الناحية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية يتطلب موارد تختلف من دولة الى دولة ، ويتطلب وقتا يجب أن يترك لكل دولة تحديده ، حتى لا يؤدي تطبيقها الفوري الى احداث تغييرات مفاجئة فى البناء الاجتماعى والاقتصادى للدولة ، قد تكون لها آثار اقتصادية وخيمة ، وقد يستصعب تحقيقه من الناحية الاجتماعية .

**ثانيا - فيما يتعلق بالاشراف الدولي ،** لم يفرض أى اشراف دولي بصدد الحقوق والحريات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ، المهم ان المشروع الذى أعدته لجنة حقوق الانسان سنة ١٩٥٤ لم توقع عليه الدول حتى الآن وذلك على الرغم من أن الجمعية العامة أقرت مشروع الاتفاقيتين السابقتين فى نهاية دورتها الثانية والعشرين ، وطلبت من الدول

التوقيع والتصديق عليهما ، حتى تصبحا نافذتين .

**خامسا - تبقى لنا كلمة واحدة وهي خاصة بحماية حقوق الانسان في داخل المنظمات الاقليمية .**

كما نعرف توجد منظمات دولية عامة مثل الامم المتحدة وعصبة الامم من قبلها ، وهناك منظمات دولية اقليمية قاصرة على مجسوعة من الدول ، ومن بين الجهود التي قامت بها المنظمات الدولية الاقليمية يهمن أن نشير الى جهد كلل بالنجاح الكامل .

ونرجو أن يكون نموذجا تحتذي المنظمات الاقليمية ، بل منظمة الامم المتحدة أيضا وتقصده بذلك اتفاقية دولية أبرمت سنة ١٩٥٠ وتعرف باتفاقية روما الخاصة بحقوق الانسان في دول أوروبا الغربية الأعضاء في منظمة مجلس أوروبا، وهذه الاتفاقية تضمنت النص على بعض الحقوق المدنية والسياسية ، التي وردت في الإعلان العالمي لحقوق الانسان وهذه الاتفاقية تعرف في الاوساط القانونية باسم الاتفاقية الأوروبية لحقوق الانسان وحرياته الاساسية .

ولو اكتفت بهذا القدر لما كانت قد حققت أي تقسيم في هذا الموضوع وإنما التفتت الى الامم دفعة نرجو أن تكون أمام الجميع قريبا بعد . وذلك بأن انتسبات رقابة دولية لحماية حقوق الانسان المنصوص عليها في معاهدة سنة ١٩٥٠ فاجتدت لجنة تعرف باللجنة الأوروبية لحقوق الانسان ومقرها ( ستراسبورج ) وأوجدت محكمة دولية تعرف بالمحكمة الدولية الأوروبية لحقوق الانسان - ومقرها أيضا ( ستراسبورج ) وأعطتها الحق في النظر في الدعاوى التي ترفع اليها بخصوص عدم احترام الدول لحقوق الانسان .

ليس هذا فقط ، بل كان هناك تجديد كبير في هذا الصدد - بأن أعطت الفرد - باعتباره فردا الحق في أن يلجأ للجنة حقوق الانسان ويختصم الدولة التي يقيم على اقليمها ويرفع دعوى دولية أمام لجنة حقوق الانسان ، يطلب عدم احترامها لحقوقه وحرياته المنصوص عليها في معاهدة روما سنة ١٩٥٠ .

وحسب القواعد التقليدية في القانون الدولي فإن الشخص لا يجوز له أن يختصم دولته أمام أي محكمة أو هيئة دولية ، ولكن معاهدة روما أعطت الشخص الحق في أن يرفع دعوى دولية أمام لجنة حقوق الانسان سواء ضد دولته أو أية دولة أخرى - ما دام أن هذه الدولة متهمة بأنها انتهكت حقوق الانسان أو حرّيات الانسان المنصوص عليها في معاهدة روما سنة ١٩٥٠ .

وأكثر من هذا أيضا ، وهو ما يعد مخالفة لقاعدة عامة جدا من القواعد التقليدية في القانون الدولي الصام فإن لكل دولة طرف في معاهدة روما اذا ما شعرت بأن هناك دولة انتهكت حقوق الانسان يجوز لها أن ترفع دعوى ضد تلك الدولة أمام لجنة حقوق الانسان أو المحكمة الأوروبية لحقوق الانسان ويستوى في ذلك أن يكون الشخص المضرور يتمتع بحسنية تلك الدولة أولا - والقاعدة التقليدية في المسؤولية الدولية ان الدولة لا تستطيع أن ترفع دعوى للمسئولية الدولية الا ضد الدولة التي انتهكت حقوق الشخص الذي ينتمي اليها بحسنيته ولقد جعلت معاهدة روما سنة ١٩٥٠ وضربت عرض الحائط بهذه القاعدة الاساسية للقانون الدولي العام التقليدي - وأعطت الدولة الحق في أن ترفع دعوى المسؤولية الدولية ضد أي دولة طرف في اتفاقية روما سنة ١٩٥٠ - أيا كانت جنسية الشخص المضرور في حقوقه وفي حرّياته الاساسية .

ومن الامور الهامة التي يجدر الإشارة اليها عند استعراض أهمية اتفاقية روما لعام ١٩٥٠ الخاصة بحماية حقوق الانسان في دول أوروبا الغربية . ما ورد في المادة الخامسة عشرة من تلك الاتفاقية بأن الدول الاطراف في تلك الاتفاقية يمكن اذا ما تعرضت لظروف استثنائية تهدد سلامة الدولة، ان تعلن وقف العمل بكل أو بعض الحقوق والحرّيات المنصوص عليها في اتفاقية روما السابقة .

وهذا النص يعد من الامور الطبيعية ، لأن الامر في هذا الغرض يتعلق ببقاء الدولة نفسها ، ولا

# اغنية

## اليوم الرابع

للشاعر بهيج اسماعيل

حين انحدر الليل الأبرص فوق ظهور الطير المجهد  
 انتهت اسراب السمان نشيد اليوم الثالث ..  
 وانتظرت من حاديها أن يبدأ موال الليل الرابع ..  
 لكن العادي كان يتن ..  
 انطلقت افراخ السرب تغني الموال  
 ( ياومل الشاطي .. ها نحن نطير اليك ..  
 نعلم بالصبح الرائع ..  
 حين نحط عليك ..  
 نتوغل فيك ..  
 بلسمتنا اللدله المسكوب باحضائك  
 لكن ..  
 بردا وسلاما حين يمس الريش المبتل ..  
 ياومل الشاطي .. لا تقس علينا ..  
 لا نقضب منا ..  
 اضمتنا الريح العكسية .. والانواء ..  
 طردتنا من موطننا الأعداء ..  
 لكننا ..  
 اذ نرعى البدن المضمي فوق صدورك ..  
 ينبت فينا ريش العام القادم ..  
 ونحن الى انجاب الابناء ..  
 انطلقت افراخ السرب تغني ..  
 لكن العادي كان يتن  
 يقضيه الليل المحمول على الأكتاف ..  
 واقلب المعتل ..  
 يقضيه البرد الجاعد في الاطراف ..

يمكن للقانون الدولي العام أن يعمل على ما يهدد أمن الدولة الداخلي وسلامتها عن طريق تقرير حقوق وحرقات تعرف بحقوق الإنسان وحرقاته الأساسية .

ولكن اذا كان الاعتراف بهذا الحق ، اقصد حق الدولة في وقف العمل باحكام اتفاقية روما الخاصة بحقوق الإنسان وحرقاته الأساسية اذا ما وجدت ظروف استثنائية تبرر هذا الاجراء من جانب الدولة يعد لا غبار عليه من الناحية القانونية ، الا انه يخشى أن تسيء الدولة استعمال هذا الحق ، وأن تخرج به عن نطاق الدائرة التي من أجلها شرع ، وبذلك تتخذ وسيلة للتنكيل بالافراد في حقوقهم وأشخاصهم .

ومن أجل درء هذا الخطر الجسيم ، نجد اتفاقية روما الخاصة بحماية حقوق الإنسان تقرر في مادتها الخامسة عشرة بأن الاجراءات التي تتخذها الدولة في هذا الصدد تخضع لرقابة لجنة حقوق الإنسان الأوروبية ، التي تفصل فيما اذا كانت هناك ظروف استثنائية توجب وقف العمل باحكام الاتفاقية الأوروبية لحقوق الإنسان أم لا ، وتقوم اللجنة ايضا بالتأكد من ان الاجراءات التي قامت بها الدولة كانت ضرورية من أجل الصالح عن الدولة نفسها ولم يكن الهدف منها تحقيق أغراض سياسية أو غير ذلك من الأهداف على حساب حقوق الإنسان وحرقاته الأساسية .

تلك هي الخطوط العريضة لما يوجد في القانون الدولي العام حاليا متعلقا بحماية الإنسان في حقوقه وحرقاته .

ولي كلمة أخيرة وهي اذا أردنا أن نحمل حقوق الإنسان بمعنى الكلمة - فلا بد من أن نحدد حقوق الإنسان تحديدا كاملا ، ويجب أن نملك الطريق الذي سلكته الاتفاقية الأوروبية لحقوق الإنسان من اعطاء الفرد حق الالتجاء الى جهات قضائية دولية . ليطعن في التصرفات الصادرة سواء من حقوق الإنسان وحرقاته الأساسية ، ولا أظن أن دولته أو أية دولة أخرى والتي تكون مخالفة لحماية الدول مستقبل هذا الحل في المستقبل القريب !



- والريش المبتل  
وبصوت الشيخ القانع  
أعلن في السرب  
( لا ير هناك )  
لن نصل الشاطئ، مهما كان الجهد المبذول  
لن نلقى الشمس .. ولن نلقى الأرض  
السط شباك )  
ارتعد الريش بأجنحة الطير المتعب ..  
وانتفض القلب ..  
وابتعد الشاطئ، خلف مجال الرؤية الضيقة  
وصحت في الأسماء، نداءات الجوع  
وأكب الصمت  
صاحت انثى تنتظر البيض  
( البر اذن في أن نرجع ..  
نحلونا الريح .. وانت )  
صاح العاды :  
( لا ير هناك )  
ابعدت كل الشغلان مساء، الأسى ..  
ضاعت في الاضمار ..  
وقبيل الفجر تموت الريح المرتدة ..  
أو ينعكس التيار )  
كفت مهمة الطير .. وخفت أشواق الانفاس  
وأصاب الشلل الصاعق أول فوج  
- وشيوخا كان -  
فهوى منكسرا نحو الموج  
مفتقدا كل عطاءات الاحساس
- صاحت في السرب الأفراخ ..  
طامعة في رحلتها الأولى نحو الشمس  
( لم نتعب بعد ..  
ولم تنضب فينا القنوات ..  
فلنتحمل ..  
ولنتلذذ ما فوق الجهد ..  
نترقب احدى سفن الليل ..  
فنتخط جميعا فوق المصارى ..  
نسلم أنفسنا للثوم .. وللدفء ..  
حتى ياتينا اليوم التالي ..  
فترى مالم نره في هذا الليل .. )  
صاح العاды :  
( لا ير هناك )  
انى مختبر كل الاعيب الليل البحري ..  
لن يركب موج الليلة أى سفين ..  
فالسفن جميعا في قاع البحر ..  
وبحارته في بطن التين )  
يالجهد الضائع ...  
( انتخر السرب جميعا قبل الشط بميل واحد ..  
كان العاды ..  
آخر من لاس ما البحر )  
هذا ما قالت الأفراخ ..  
لرمال الشط ..  
في أول أغنية غنتها للشمس ..  
في اليوم الرابع



## العنصر البيولوجي

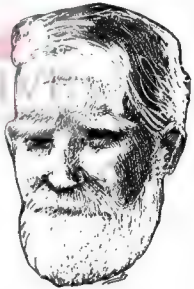
في مسح

## برنارد شو

بقام: نبيل راغب

كانت الدراسات التي درسها شو في البيولوجيا السبب الرئيسي الذي أدى إلى إعشاقه لنظريته التي أطلق عليها اسم « قوة الحياة » ، The Life Force فهو يؤمن بأن في الكون قوة غامضة تلعب دورا أساسيا في التطور الخلاق الذي أحده عن برحسون ولا مارك ويتشيه وشوينهاور وداروين وغيرهم من علماء الأحياء وفلاسفة التطور . ، ولا يعني هذا أن شو كان عالما ذا نظرية خاصة به في التطور والنشوء والارتقاء ولكن الذي يعتنقها هو أن شو ككاتب مسرحي كان أول من عالج هذه النظريات العلمية البحتة معالجة درامية فنية تؤثر على خلق الشخصيات المسرحية وتكوين المواقف المختلفة وتسلسلها المنطقي . وهنا تكمن أهمية شو الفنان الذي حاول إدخال مضامين جديدة إلى مسرحه بعيدا عن تلك التي كانت سائدة في المسرحية الرومانسية .

فقد أخذ شو نظرية التطور الخلاق عن برحسون ولا مارك والنشوء والارتقاء عن داروين والمرأة التي تطارد الرجل حتى تأسره عن شوينهاور ونظرية السوبرمان عن نيتشه وحاول صيها في توليفة درامية أطلق عليها اسم « قوة الحياة » وهذه القوة هي التي تطرد شو ليست مثالية أم مطلقة ولكنها تسير في عالم المثال من خلال اسمي صور الخلق التي تركزت في الإنسان أخيرا . . وتشق هذه القوة طريقها عبر القرون منذ بدء الخلق معتمدة على حق الخطأ والمحاولة . وكانت آخر محاولاتها قد توصلت إلى الإنسان . . وبذلك يصبح الإنسان عند شو وسيلة إلى غاية وليس هدفا في حد ذاته ، حيث أنه حلقة في سلسلة المحاولات المتصلة للوصول إلى السوبرمان كما يؤكد نيتشه في نظريته عن الإنسان الأعلى الذي يمثل الذكاء والقوة المطلقة والعمر المديد الذي يصل إلى ثلثمائة عام . . وقد تأثر شو بشوينهاور في اعتقاده بأن المرأة لا تكف عن استغلال جاذبيتها الجنسية للارتفاع بالرجل في فخها لتجعل منه خادما لها ولأولادها . . ولذلك فهي تأخذ في يدها عنصر المبادرة وتطارد الرجل حتى تأسره رغم أن ظاهر الأمور يوحي بأن الرجل هو الذي يطارد المرأة . . ويؤكد شو أن الرجل لم يعد سييدا للمرأة والمنزل كما أوحى لنفسه منذ قرون عدة ولسكنه



مجرد وسيلة تتمكن بها المرأة من انجاب الاولاد  
وتطوير الحياة على المدى الطويل .

وقد أخذ شوعن برجسون ولامارك اعتقاده  
بان التطور الخلاق يقوم بعمليات التطوير في الجنس  
البشري دون مساعدة الانسان نفسه الذي اذا  
فشل في تحقيق اهدافه فسوف يخلق أدوات أخرى  
لتحقيق المثال الذي يسعى اليه . فذا امر الانسان  
على التثبيث باخطائه والتحاق بقيه البالية التي  
تقاوم التطور فليس معنى هذا نهاية التطور ولكنها  
ستكون نهاية الانسان نفسه .

وينادى شو يهدم الاخلاقيات التقليدية التي  
تؤمن بان هناك عادات وقيما صالحة لكل زمان  
ومكان . هذه القيم التي تعوق تطور الانسان  
وتقدمه الى الامام . ولذلك لا تلقى « قوة الحياة »  
التغايا الى تلك التقاليد التي جرى العرف على  
السير بمقتضاها . فما هو ثابت وأزلي في نظر  
الانسان ليس الا مرحلة في سلسلة المراحل المتصلة  
التي تمر بها « قوة الحياة » لبلوغ السوبرمان .  
والتثبيث بتلك القيم المرحلية لا يعنى الا الجود  
والتهجر . فالحياة تتحرك دائما الى الامام واذا  
ادرك الانسان هذا وتحرك في تيارها كان في هذا  
حياته الحقيقية الفعالة حيث انه يتبع « بقدره  
الحياة » امكانية للتطور الخيالات . ولذلك كان  
العدو الاول والاخير للتطور هو الانسان الذي ينادى  
بان هناك قوانين سنت لكل يتعامل على اساسها  
البشر وهذه القوانين اذلية بمعنى انها لا تتلاءم  
مع رغبات الانسان الفعلية والطبيعية وعلى الانسان  
ان يتلاءم معها . هذا الانسان الذي يقدس القوانين  
ولا يطورها طبقا لمتطلبات المرحلة لابد وان يتنحى  
عن مبادئه تلك راغيبا او كارهيا لانه ليس في  
مقدوره ان يقف في وجه تيار التطور الذي بدأ منذ  
دبت اول الاشكال الحية على وجه الارض ومازال  
يواصل زحفه لتحقيق اهداف « قوة الحياة » .

ومعظم القوانين تسن لتكون صالحة في الواقع  
لفترة معينة . ولكن الحياة تتطور وتلد ان عاجلا  
أو آجلا طفلا يحمل امكانيات التصادم والصراع  
مع تلك القوانين من أجل التطور . « وقوة الحياة »  
ليس لها تنظيم معين تتحرك في حدوده ولكنها  
تحاول باستمرار . وكل طفل جديد يولد هو  
محاولة جديدة . وربما يكون هذا الطفل ذكرا  
أو أنثى لأن تلك القوة لا تهمل واحدا دون الآخر

.. ذلك الطفل الذي سيولد معه الدافع الغريزي  
لمنع البشرية دفعة كبرى الى الامام تصل بها الى  
الكمال المطلق . ولن يراعى هذا الطفل القوانين  
التي سنت قبل مجيئه أو التقاليد التي جرى  
العرف على احترامها وتقديسها قبل ميلاده . بل  
عليه ان يساند « قوة الحياة » بكل امكانياته من  
قوة وذكره لكي يمنع أى تكرار أو تثبيت للطاقة  
التي تحملها الحياة منذ العصور السحيقة للخلق  
.. وربما يبدو في ظاهر الامر انه يملك من الحرية  
المطلقة ما يجعله يفعل ما يحلو له ولكن هذا وهم  
في الحقيقة . فهو ليس حرا بل ملتزما بالعمل  
الذي ألقته « قوة الحياة » على كاهله . ولن يطيع  
أى قانون أو قاعدة أو تقليد خارج عن نطاق كيانه  
بل عليه ان يستقري ويستنبط ما يدور في نفسه  
من أهواء وغرائز واحساسات ثم يقوم بتنظيمها  
وتطويرها حتى يسهل مهمة التطور . ولن  
يحصل على مساعدة أو مساندة من القوانين  
والتقاليد السائدة لانها مرحلة . وعليه ان  
يحاول ويجرب ولن يحقق اهداف قوة الحياة الا  
بمنهج المحاولة والخطا . ولن يكون هناك أى  
دليل أو مرشد له سوى رغباته وغرائزه وخالصه  
مع نفسه . وربما يطلق البعض على هذا النهج  
الفاطحي على الاخلاقيات أو الامداد أو الحيوانية  
ولكن هذه الاصطلاحات تزعم الانسان الحقيقي طالما  
ان دليله الذي يكمن داخله يأمره بالتقدم دون  
خوف أو تردد .

ولكي تلد المرأة هذا الطفل المنتظر ، لا يجب  
عليها ان تتزوج عبقريا أو فنانا أو مخترعا أو مفكرا  
أو فيلسوفا أو كاتباً أو مفاهرا أو مكتشفاً أو  
قائدا اجتماعيا أو روحيا . فشو يعتقد ان هذا  
النمط من الناس قد خلقت « قوة الحياة » لكي  
يرتفع بالبشرية الى مستوى التطور الواسع المدرك  
لاهداف الخلق العليا بينما يتركز عمل المرأة في  
المحافظة على ما وصل اليه الجنس البشرى فعلا .  
ولذلك لا يمكن للمرأة ان تتجاوب مع هذا النوع  
من الرجال ، ذلك النوع الذي وضع نصب  
عينه تغير وجه الحياة والبعد عن كل ما هو  
تقليدى ومتعارف عليه . والزواج وانجاب الأطفال  
في نظر هؤلاء الرجال ليس الا تمشيا مع التقاليد  
المتعارف عليها . ولن يحترموا انفسهم يوما اذا  
وجدوا حياتهم تسير على نهج الأزواج التقليديين  
الذين يقتنعون في الحياة بدور الذكر فقط .



مسرحياته الحسنيين تخلو من هذا الخط العريض الذي يلعب دور العنود الفقري في مسرحياته الكبرى والصغرى على السواء . ورغم ان روح الفكاهة والمرح وعناصر السخرية والمهابة تغطي على مسرحه الا ان نظريته البيولوجية بخصوص التطور الانساني والمتعلقة في « قوة الحياة » تلعب دورها الحفي في تحريك الشخصيات وتكمن وراء الدافع الذي يتحكم في سلوكها . ففري معظم الشخصيات النسائية في مسرح برنارد شو تطارد الرجال وتوقع بهم ما حطم الهالة الرومانسية التي غلعت المسرحيات المحككة الصنع التي سبقت عصره شو وكان لها من التأثير في عصره ما جعله يتور عليها ويقدم مسرحيات جديدة في شكلها ومضمونها تعتمد على العلم مضمونا وعلى الفن شكلا . . ولذلك فهو لا يؤمن بأن العلاقات الرومانسية التي تنشأ بين الرجل والمرأة قادرة على انماء الذكاء الخلاق الذي يمنع الصحة والتطور لمثل هذه العلاقات .

وكانت الفكرة التي قدمها شو واعتمد فيها على علم الحياة من القرابة والجدية يمكن حتى انه هوجم من بعض نقاد عصره من أمثال ديزموند ماكارتني الذي قال في كتابه « برنارد شو » ص ١٥ :

ان احتقار شو للادب الرومانسي وإيمانه بأنه من السهل خداع الناس بمعسول الكلام المزيف ورفضه للنظرة التقليدية تجاه العلاقات

ولذلك فالمرأة ليست المحور الأساس في حياة هؤلاء الرجال . . فهم عشاق رائعون طالما أن الحب اجازة والمرأة لعبة لطيفة مسلية تشغل الفراغات الزمنية بين أوقات العمل الحقيقي . . ولكن لن يسمح لها بأن تشتت الانتباه وتضيق التركيز على العمل الحقيقي ذاته . فالفنان أو مشايبه من الرجال لا يلتفت الى المرأة ولا يعيرها اهتماما طالما أنه منكب على عمله ولكن عند فراغه من تحقيق انجازاته يعود الى المرأة وقد دفعته اليها غريزته المستتمة . يعود اليها كاروع العشاق الذين يجيدون فنون الوصل والفراق . . ولكن المرأة ليست بهذه الدرجة من الحق حتى تتزوج من ذلك النوع من الرجال الذي يتركها لعمله ويعود اليها لاشباع احتياجاته البيولوجية . وحتى اذا استطاعت السيطرة عليه وخلق زوج تقليدي منه فسيتحول الى سجين يشبع الملل والكتابة في أركان المنزل .

نخرج من هذا بأن العبقري في نظر شو هو أسوأ الأزواج . لأن الزواج بما فيه من اعتبارات ورتباطات يحول بينه وبين العمل الخلاق في سبيل التطور البشري . وهو غير مستعد لتسليم قدراته لكي يلفت انتباه امرأة أو أن يقوم بتربية الأطفال . فالعبقري يعتقد ان الزواج هو حواية رجال أقل منه في المرتبة . فأى ذكر يستطيع ان يقدم على الزواج أما عمل العبقري وانجازاته فلن يقوم بها أحد سواه . . ولذلك نجد ان معظم الانجازات والتحولات التي أثرت في مجرى التطور الانساني قام بها رجال لم تكن للمرأة سيطرة عليهم رغم أن حياتهم لم تكن لتخلو منها . وعلى هذا فالمرأة ليست مصدر الإلهام للعبقري كما يتفنى بذلك الرومانسيون ، ولكنها مجرد وسيلة لشغل أوقات فراغ العبقري مثلها في ذلك مثل الذهاب الى السينما أو مشاهدة مباراة لكرة القدم . . ان المرأة ما زالت تتمتع بمركز الصدارة في حياة الرجال العاديين ، ولكن شو لم يهتم بمعالجة الرجال العاديين في مسرحياته ، بل ركز الاضواء على الرجال المباهرة الذين يهربون من المرأة التي تطاردهم للإيقاع بهم في شباكها . .

وكانت هذه النظرية من التأثير في فكر برنارد شو بحيث اثنا نادرا ما نجد مسرحية من

**ال عاطفية ادنى به كمفكر وفيلسوف الى ان يتجاهل**  
 المساسيات العاطفية التي يمسكها هو نفسه في  
 مسرحياته كقدان ومن هنا نشأ التناقض بين شو  
 الفيلسوف وشو الفنان وأثر على وحدة نظريته  
 التي تهاجم الحب كقيمة في حد ذاته وإن هذه  
 انقيبه ليس لها أى اعتبار سوى دورها الذى  
 تعلمه في تمكين « قوة الحياة » من انتاج جيل  
 خير من الجيل الذى سبقه واكثر حكمه «  
 ولكن ديزهوند ما كارتى يخطئ فهم شو  
 الحقيقى في كتابه هذا عندما لا يراه الا من الساحيه  
 الفنية « اذ ان شو العالم يطفى على شو الفنان  
 في كثير من الأحيان وخاصة عندما ييلور من خلال  
 مسرحياته نظريته في « قوة الحياة » والتطور  
 الخلاق الذى يؤمن به ايمان العلماء الذين يدركون  
 حقيقته على أسس علمية بحتة « وساعدت سيطرة  
 المنهج العلمى على مسرحيات شو في تجنبها  
 للفشيبات والتحولات التي تحدث في حياة الأفراد  
 والتي يرجعها معظم كتاب المسرح الى القدر والحصر  
 المجهول الذى يسير حياة البشر »

من الحديث السابق يتضح لنا أن نظرية شو  
 في « قوة الحياة » كان لها اثر مباشر وفعال في  
 تفكيره الفنى والعلمى « ويرى معظم النقاد والباحثين  
 الدين كتبوا عن شو مثل امريك بيشلى ،  
 ج . ك . تشسترتون وكريستوفر كودويل ،  
 وموريس كولبورن ، ورنيه دياكون ، وهافلوك  
 اليس ، وجون جاسنر ، واوجاستون هامو ،  
 وفرانك هاريس ، وويليام ايرفن ، وهولبروك  
 جاكسون ، و س . م . جود ، وديزمووند  
 مكارثى ، و س . م . مونتاجيو ، وآرثر . ه .  
 بذرگوت ، والآرديس نيكول ، وهينكس بيرسون ،  
 و ا . شتراوس ، ا . سى . وورد ، وآليك وست ،  
 وريمويد ويليامز ، وستيفن وستن « يرى هؤلاء  
 القادة قوة الحياة كانت بمثابة العمود الفقرى  
 الذى قامت عليه مسرحيات شو « وللدلالة على هذا  
 دعنا نتتبع نظرية شو هذه من خلال الترتيب  
 التاريخى لمسرحياته »

فى مسرحية « بيوت الأرامل » يقدم لنا شو  
 شخصية بلانش سارتوريس لتجسد لنا المرأة التي  
 تطارد الرجل فهي تسهل كل الامور أمام الدكتور  
 ترنش لكى يتقدم للزواج منها وذلك بأبراز صفاتها  
 الجسدية أمامه واثارته جنسيا حتى يشعر ان

لا غنى له عنها « ثم تدعى انها لا تريد الزواج  
 منه فيصق ترنش « عندئذ تعرف ان الصيد قد  
 وقع في الشبكة فتفتحني عليه ويلبس صدرها  
 كتفه الأيمن ثم تأخذ وجهه بين يديها وتلويه  
 بصنف في اتجاهها « وتمد ذراعها حول جسده  
 وتغيب معه في قبلة عذيفة « ويقول الناقد  
 ا . س . وورد أن شخصية بلانش سارتوريس  
 هي تحول كبير في رسم الشخصية النسائية في  
 المسرحيات التي سبقت برنارد شو « فهذه  
 المرأة المسترجلة التي لا تستحي من أن تفعل أى  
 شيء وكل شيء وتتنظر الى الجنس على انه وظيفه  
 بيولوجية بحتة لانجاب الأطفال - هذه المرأة تختلف  
 لى الاختلاف عن الفتاة الرومانسية الحاملة التي  
 خلفها شكسبير في مسرحياته وتأثر بها كل من  
 جاء بعده من كتاب المسرحية المحكمة الصنع «  
 فبعد ان كانت الفتاة سلبية لا ارادة لها وليس في  
 مقدورها ان تقوم بأى عمل سوى انتظار الحبيب  
 الغائب تحت ظلال القمر الباهتة ليحتفظها على  
 حبله الأشهب ويطيح بها الى وادى الاحلام «  
 تحولت الفتاة الحاملة تلك الى أنثى ذات ارادة في  
 مسرحيات شو تفعل ما يحلو لها ولا يهمها رأى  
 الآخرين عليها انها في ونام مع رفيقتها الكامنة التي  
 اودعها الطبيعة كحيها حتى تتمكن ذات يوم من  
 انجاب السوبرمان هدف الطبيعة الاسمى « وقد  
 اطلق النقاد عموما على ذلك النوع من النساء تعبير  
 « المرأة الجديدة » وسادت هذه الروح الصالح في  
 أواخر القرن التاسع عشر وأوائل الثلاثينيات من  
 العشرين ووصل صداها الى مصر »

وفي مسرحية « زير النساء » نجد جوليا كرافن  
 تقول انها لا تهتم بالزواج من شخص معين ولكن  
 المهم بالنسبة لها ان تزوج وتصير أما « اذ أن  
 مهمة المرأة في الحياة أن تكون أما قبل أن تكون زوجة .  
 قلقد خلقتها « قوة الحياة » لوظيفة الامومة  
 لا للزوجية كما يمتدق التقليديون »

وفي مسرحية « الاسلحة والرجال » نجد لوكا  
 الخادمة تمثل دور المرأة التي تطارد الرجال حتى  
 يقروا في شبابها « فتستعرض سحرها أمام  
 سرجيوس وتقبل قبلات بريئة في ظاهرها عميقة  
 في مغزاها ثم تكشف له عن جسدها البض حتى  
 يقع سندها في غرامها ويقسم على الزواج منها «



ولناخذ مثالا على هذا من حوار دار بين فالتين وجولوريا في مسرحية « من يدري » :

**جولوريا :** ( تنهض بقلق ) فلنذهب الى شاطئ البحر ..

**فالتين :** ( متوجسا خيفة ثم ناظرا اليها ) ما هذا !! اتحسين بذلك أيضا ؟

**جولوريا :** احسن بماذا ؟

**فالتين :** بالرعب ..

**جولوريا :** الرعب ؟

**فالتين :** احسن يبقى رهيب سوف يقع .. لقد طلق أهل هذا الاحساس عندما عرضت على ان نذهب الى الآخرين ..

**جولوريا :** ( مندعشة ) عجيب هذا ! عجيب جدا ! لقد طلى على نفس الاحساس ..

**فالتين :** ( يوقار متصنعا ) شيء غريب للغاية ! ( ناهضا ) حسنا : انذهب الآن ؟

**جولوريا :** نذهب ! ياله من شيء طفولي ( تجلس مرة أخرى ) يستأنف هو جلوسه ويراقبها وقد تجلت على وجهه نظرة جادة ولكنها متعاطفة ..

تعلن هي التفكير في الموقف ولكنها تصاب ببعض الاضطراب عندما تضيق قائلة : ( اني لا أدرك التعليل العلمي لهذه الاحساسات التي تتناوبان من وقت لآخر ..

**فالتين :** اني لا تعجب أيضا .. انه احساس غريب حتى .. لانستطيع له دفعا : اليس كذلك ؟

**جولوريا :** ( غائرة ضد الكلمة ) لا نستطيع له دفعا ؟

**فالتين :** نعم لا نستطيع له دفعا .. فالطبيعة التي تركتنا نعتقد طوال المدة الماضية من حياتنا

فتتمسك بالقسم عندما يقبل يدها التي تقدمها له في حرص ودهاء حتى يشعر بقيمتها ووزنها ..

اما في مسرحية « من يدري » فنجد ان مناظر الحب التي دارت بين فالتين وجولوريا تمثل نظرية شو كلها في العلامة بين الرجل والمرأة ، فالرجل يشعر انه قد وقع في حبال المرأة رغم ارادته بعد ان كان يسمى لتحفه بطفله قبل ذلك .. لقد قررت جولوريا أن تزوج في الحال .. ومادام هذا قرارها فلا بد من وجود ضحية ، ثم تقرر في الحال أيضا ان ضحيتها هو فالتين .. فتقوم بنفس الدور الذي قامت به من قبل بلانشي مع ترويض ولو كما مع سيرجيوس وجوليا مع بابلو موراي والجيرو تنهال عليه بالقبيل حتى تتقطع أنفاسه يدافع من قوة الحياة التي تتحكم في قدرات الرجل والمرأة وتستبدلها حتى يخدما اغراضها .. وبعد ان تتأكد جولوريا من ان فالتين قد أمسى لا حول له ولا قوة تتركز آمالها في تكوين بيت الزوجية التقليدي القائم على أسس اقتصادية واجتماعية بعيدا عن عالم الاحلام الوردية والفردوس المفقود ..

ولقد أصيب الرأي العام في إنجلترا بصدمة عنيفة في مثله العليا من جراء تركيز برنارد شو على العنصر البيولوجي في مسرحه وتهكمه على المتعة الرومانسية التي تميزت بها مسرحيات من سيقوه .. ففي مسرحياته تستبدل شخصياته لغة الحوار التقليدية القائمة على الأسلوب المثالي في تجسيد العواطف السامية بين الشخصيات بأسلوب آخر يعتمد على التعبير الصريح عما يدور في داخلها من غرائز واحساسات سامة او غير سامة .. وبذلك تعرت الجاذبية الجنسية من كل الاغلفة البراقة من شعر وصلوات في هيكل الحب ..

أنا لانتمنى إلى قوة في الوجود سوى أنفسنا وبذلك أصدرنا الأحكام التي أمانا بصحتها ومقوليتها .. تلك الطبيعة قامت برفع يدها الآن فجأة لكي تأخذنا نحن أطفالها الصغار من جلد « قفانا » وتستخدمنا رغما عن إرادتنا خادمة أغراضها وبأساليبها الذي ترتضيه .

ويستمر الحوار على هذا المتوال بين جلوريا وفالنتين مبرزا نظرية شو في « قوة الحياة » التي تدفع الرجل والمرأة إلى إنشاء علاقة خاصة في ظاهرها ولكنها عامة في جوهرها على أساس أنها تخدم الأغراض الصالحة للتطور الخلقي والخطوط العريضة لمسيرة الانسانية نحو السوبرمان بعيدا عن الغيبيات والتهويمات التي كثيرا ما عانت التعليل العلمي والدراسة الموضوعية للظواهر الطبيعية وبالتالي أخوت زحف البشرية نحو الأهداف المنشودة .. ولنعُد إلى الحوار بين جلوريا وفالنتين لمزيد من الإيضاح .

**جلوريا :** أرجو أن لا تكون أحرق وغيبا وتطلق على هذه الاحساسات لفظ « الحب » ..

**فالنتين :** لا .. لا .. لا .. لا .. لا يمكن أن يكون هذا حبا .. فنحن نملك ادراكا جسديا لذلك .. دعينا نطلق عليه لفظ « الكمية » ..

فلا نستطيعم نكران أن هناك شيئا يدور بداخلك يشبه التفاعل الكيميائي أو المعادلة الكيميائية أو الاتحاد الكيميائي .. وهو أقوى قوى الطبيعة التي لا يمكن مقاومتها بأية حال من الأحوال .. حسنا .. أنت تجذبنني اليك تلقائيا .. أقصد كيميائيا ..

ورغم أن المضمون الأساسي في مسرحيات شو عموما هو الجنس فلا تعد مسرحياته جنسية بالمعنى المفهوم المثير ، إذ أنها لا تثير المتفرج جنسيا ولكنها تثيره فكريا وعقليا .. ولذلك تختلف عن المسرحيات التي سادت العصر الذي سبق شو وعاصره أيضا ، وهي المسرحيات التي اعتمدت أساسا على المواقف الناضجة بالجنس دون الإفصاح عنه والتلميحات الخفية لما يدور بين الرجال والنساء والعجاذبية الجنسية التي تنجسب في المثلثات الجيلات الثلاثي يستعرض جمالهن أمام المتفرجين ..

في مسرحية « تلميذ الشيطان » تحاول جوديت

أندرسون مطاردة ديك دادجون تلميذ الشيطان ولكنه لا يعيا بها لأنه من أبطال شو الذين وضعوا نصب أعينهم أهدافا أخرى لتحقيقها بدلًا من إضاعة وقتهم ومطاعتهم في ملاحقة النساء .. أما في مسرحية « قيصر وكليوباترة » فنحنى بانوثة كليوباترة وهي تطفئ على كونها ملكة ، رغم صغر سنها في المرحلة التي حضر فيها قيصر إلى الإسكندرية قبل مجيء أنطونيوس .. فهي تحاول مطاردة قيصر ولكنها تحس بفريزتها الانثوية أن قيصر قد بلغ السن الذي لا يمكن فيه أن تسيطر عليه امرأة .. وبعد أن تطاردته إلى روما تدرك عبث المحاولة لأن الرجال من طراز قيصر لا يضعون للمرأة مكانا بارزا في حياتهم كما يعتقد شو على عكس النوع التقليدي من الرجال الذي يركز كل مواهبه ومداركه لجذب اهتمام الانثى إليه .. ولذلك فعندما تدرك كليوباترة أنه لا طائل من وراء مطاردتها لقيصر تستعد لنصب شباكها للايقاع بأنطونيوس ..

أما مسرحية « الإنسان والسوبرمان » فتعد من أشهر مسرحيات شو وأهمها بحكم أنها تدور أصلا حول نظرية « قوة الحياة » ويبرز فيها آثاره بالفيلسوف الألماني أوتو شوپنهاور في كتابه « العالم إرادة وإقبال » عندما يعبر عن الإرادة التي تكمن داخل الجسد البشري وتدفعه إلى تحقيق المثال وذلك من خلال التطور الخلقي في الاشكال الحية للجنس كله .. ولا يمكن أن تعتبر العلاقة بين آن وتانغري المسرحية علاقة خاصة بين شخصين ولكنها تعد نموذجا عاما للعلاقة بين الرجل والمرأة من وجهة نظر الكون ككل .. ولكن شو لا يقدم لنا التعليل العلمي لتلك الصلاقة بل يهتم بخلق المواقف ككاتب مسرحي وللمتفرج أن يستنتج ما شاء من الاستنتاجات العلمية وله أيضا أن يرفضها من أساسها ولكنه لا يستطيع أن يرفض المواقف الدرامية الناضجة بالحياة وروح الدعاية النسابية من كاتب مسرحي يجيد حرفته ويدرك أسرار فنه ..

ومما يميز العلاقة بين آن التي تمثل المرأة عموما وتانر الذي يمثل الرجل عموما خلوها التام من أية رومانسيات أو مثاليات أو تهويمات أو غبنيات أو أفعنة .. فالمرأة تعرف ما تريد وتركز كل فكرها وجهدها في الحصول عليه ألا وهو الرجل .. ولا تدخر وسعا أو تعمل حسابا لتقاليد أو تعرف في سعيها للايقاع به إذ أن الطبيعة قد



١ - بدأت الحياة في أول الامر على هيئة دواخة من القوة المطلقة .

٢ - تقيصت هذه القوة المطلقة جسم المادة ، واستغفلت المادة وأجبرتها على اطاعتها .

٣ - باستغلالها للمادة أصبحت عبدا للمادة حيث أن للمادة حدودها .

٤ - أصبح هدف التطور في الحياة هو وضع حد لهذا الاستعباد وذلك بقهر المادة المحدودة .

٥ - عندما يتم التحرر من قيود المادة أو الجسد يستبحر الحياة الى فكر مطلق .

الذي يتحقق بها المقام هنا عن تتبع تلك المسرحية الطويلة التي تبدأ ببداية العالم وتنتهي بنهايته . ولذلك نكتفي بالنقاط الخمسة السابقة لتوضيح نظرية شو في التطور الخلاق ، وربما ساعدت القارئ الذي يرغب في دراسة المسرحية دراسة مستفيضة على وضع يده على الخط الاساسي .

اما عن بقية المسرحيات مثل « منزل القلوب المحطمة » و « أصديق من أن تكون معقولة » و « عربة التفاح » و « فوق الصخور » و « ساذج الجزر غير المتوقفة » و « المليونيرة » فنجد أن نفس الخط الذي تتخلل المسرحيات التي تناولناها هو الذي يسرى في نسج هذه المسرحيات الاخيرة . ورغم ان الخط كان دائما نفس الخط فإن شو استطاع أن يجنب مسرحياته الرتابة والتكرار والممل وذلك بمنح هذا الخط المزيد من التنوعات والمواقف بروح العناية مما منح أعماله المسرحية عموما وحدة رائدة وموقفا ثابتا في تاريخ المسرح العالمي من الاغريق القدامى حتى مسرح المبعث المعاصر .

منحتها تلك الطاقة الخلاقة التي تدفعها لتحقيق رغباتها في الحصول على نسل أحسن وجيل أفضل . . . ولذلك فلا اعتبار لقواعد السلوك المألوفة أو لقوانين الاخلاق التي خلقها البشر لأنها تصوق حركة التقدم واطراد التطور بحكم استاتيكيتهما بينما التطور يتميز بالديناميكية منذ دبت أول الاشكال الحية على وجه الارض . . فكيف نضع قوانين ثابتة لطية متحركة؟ ان ينتج من ذلك الا أحد شيئين : إما أن يرضع الانسان لهذه القوانين السلوكية ويتوقع ويتجمد وبذلك يفقد فاعليته في حركة التطور واما أن يحطم هذه القوانين بعشوائية بدائية قد تجعله يضل الطريق ويدخل في متاهات وانحرافات قصت هدفه في الحياة . . ولذلك لا بد من منح هذه القوانين والتقاليد الكثير من الديناميكية حتى تلائم الحركة السريعة للتطور الخلاق وحتى تساعد في خلق كادر تنظيمي لما ينشأ من اشكال جديدة ووضع حلول عملية لما يستحدث من مشكلات غير متوقعة، وبذلك نضمن أكبر قدر من التأمين للمستقبل الاجيال القادمة حتى تنمو في جو صحي مرن منطلق .

وفي مسرحية « شروع في رواج » تطارد النساء الرجال بلا هواة حتى يرتبطن بهم كمن طرقت الزواج ثم يتحولن الى سيدات للموقف ويصبح الرجل عبدا لمن ينفذ رغباتهن النامية من « قوة الحياة » . وفي مسرحية « سوء زواج » نجد الفتاة الجريئة هيباتيا تطارد المسكين بنتلي مطاردة فعلية في الغابة حتى يقع أخيرا في براثنها وهو يلهث ولا يجد بدا من الاعتراف بأنه لا يملك لنفسه حولا ولا قوة . .

أما في مسرحية شسو الكبرى « العودة الى ماتوشالغ » فنجد انه حاول صب تاريخ الجنس البشري على مدى آلاف السنين في قالب درامي مكون من خمسة أجزاء . . ولكنه لم يضل الطريق أثناء خلق المسرحية ولم تقلت من يديه الخيوط التي تكون النسيج العام لها لأن فكرته عن التطور الخلاق قد لعبت دور العمود الفقري للمسرحية الذي شمد اليه كل الجزئيات بحيث لم تصب المسرحية بنتوءات بارزة أو اورام تششت من التركيز الدرامي لها . . ولتجاوز تتبع العمود الفقري للمسرحية في النقاط التالية :

# الحروف والشجر

للمشاعر: احمد درويش

أتذكرين  
يوم حررنا فوق جلع شجرة  
برغبة في انظر مستره  
حرفين يرمزان لاسمى عاشقين  
أنا وانت  
أتذكرين  
اخضوض احمرار ظفرك الجميل  
وهو يدافع اللعاء وليونة الشجر  
وانت تحفرين  
وتكتبين أول الحروف  
وحول حرفينا رسمنا قلبنا  
اخضر مثل ورق الشجر  
ولبن الطيات كاللحاء  
وصافيا كقطرة المطر  
أتذكرين  
ويومها قلنا : ليشهد الربيع حبنا  
وليسته الندى على مشايف الصباح  
وتتغوى البلابل التي تزود اغصن العديقة  
لحبنا العاديا  
ويومها قلنا  
ولو آتت عواصف الخريف  
تهزأ بابتساعة الشجر  
تنفسي عنه ثوبه الاخضوض الجميل  
سوف يظل الق الحروف باقيا  
لأنها تمتص من عراقة الشجر  
من عوده الصلب وجذعه الدفين  
أتذكرين  
حبيبتى  
ما أكثر السلاجة المجنحة  
يحصلها العشاق فى قلوبهم  
حين تكون غضة مفتحة  
لم ندر أن الريح قد تجيء ذات يوم  
قاسية كقسوة الخريف  
فتقتلع  
تهزأ با لأغصن والجلوع  
تحول الندى الى دموع  
والق الربيع صمت ساعة مجرحة  
ويومها نبكى على نضارة الحروف  
والق الشجر





بلاد

الجليد

قصة قصيرة

يقلم

ياسوناري كواباتا

ياسوناري كواباتا Yasunari Kawabata  
أول ياباني يحصل على جائزة نوبل في الأدب ،  
تسلّمها في السابع عشر من أكتوبر ١٩٦٨ .

وقد حصل كواباتا بهذا الشرف « بعد أن بلغ من  
العمر تسعة وستين عاما تقديرا » لاستأثرته  
وتفوقه في الفن القصصي « بما يكشف في حساسية  
فائقة من جوهر العزل الياباني » .  
ولد ياسوناري كواباتا في أوزاكا في يونيو  
١٨٩٩ ، وبدأت موهبته في الكتابة تلمح من نفسه  
وهو لا يزال طالبا بالجامعة فكان ضمن هيئة تحرير  
مجلة الجامعة « شينجيكو » والتحق في عام ١٩٢٣  
بهيئة تحرير مجلة « بونجي شونجو » Bungei  
Shunju وفي عام ١٩٢٤ تخرج في جامعة  
توكيو بعد أن تخصص في الأدب الياباني والأدب  
الإنجليزي .

وفي عام ١٩٣٥ طاعت شهرته بعد أن نشر روايته  
Isu no Odoriko « د. والحاصلات ساحية » ايزو .  
وبعد أن نشر السلسلة المصطفية ، Asakusa  
Kurenaidan « في ١٩٣٩ وصفا من القصص  
القصيرة مثل « Kinju » ، « الطيور والحيتان » ،  
١٩٣٣ و « Mamegusa no me » عن العمر الكهول .  
١٩٣٣ ثم نشر إحدى رواياته الجديدة هي «  
Yukiguni » « الغيوم الجليدية » ما بين ١٩٣٥ -  
١٩٣٧ . وفي عام ١٩٣٧ منح جائزة «بونجي كونوك» .  
وفي عام ١٩٤٧ ظهرت تلمحة « لاليم الجليدية » . وفي  
عام ١٩٤٩ ظهر له « Sembasaurus » ، « الف والحمة »  
و « Yama no oto » ، « صوت الجبل » . وفي سنة  
١٩٥٣ نشر Saikouza ، « فتروج للمرة الثانية » .  
ولنشر Tokyo no Hito « شعب توكيو » ، و  
Mizuami « البحيرة » ، ١٩٥٥ .

ومن أشهر أعمال ياسوناري :

Joika « قصيدة غنائية » و Shiroi Asa  
no Kagami « مرآة صباح قهبي » و  
O-Shinka « التناثر القسسية »  
و « Inaka Shibai » « منظر ريفي » .

وقد انتخب ياسوناري في أكاديمية الفنون  
اليابانية ، وترأس P.E.N. اليابانية لسنوات  
عديدة . وفي مايو ١٩٥٩ تسلّم ميدالية جوته .

ترجمة :  
كمال ممدوح حمدي



بدأ القطار أخيراً يخرج من البق الطويل ليبدع إلى صقع خلوى تغطي الثلوج ، هو « إقليم الجليد » بالنسبة للساحل الشمالي لبحر اليابان . وكان شيمامورا ، وهو من سادة طوكيو الذين لا يتخذون لأنفسهم عملاً ، يهتم بالمون ويشغف بالرقص بصبه خاصة ، كان في رحلته الثانية إلى الفندق الذي سبق أن رل به مرة قبل هذا الربيع . أما هذه المرة فقد كان الوقت هو مطلع ديسمبر قبل أن يحج ينبوع الماء المعدني بهراء الأثرلاق بونت صغير .

ظل شيمامورا ثلاث ساعات غائباً عن لحظته مسرعاً في أحلام اليقظة ، يفكر في كوماكو ، الفتاة التي كان يسعى للفتائها . حرك أصبعه عبر سطح زجاج النافذة الغائم بالخيار فرأى الأصقاع الحلوية تفشيها العتمة رغم أن السماء كانت لا تزال توهج بحمرة الشمس المنحدرة نحو المقيط ، ومع احتصار قرص الشمس في غروبه بالخارج بدأ زجاج النافذة كالمرآة . تطلع إليه فرأى صورة عين جميلة يكمسها الزجاج لعتاة تجلس في المقعد المقابل ، وكان انسان تلك العين تحتويه في أغوارها نيران تنقد بعيداً في مكان ما في الأفق المنبسط بالخارج ، بدت الصورة وكأن قد أشعلت شمعة داخل عين الفتاة . كان اسم الفتاة هو يوكوتساي ذلك إلى مسمعه كثيراً من خلال حديثها مع رفيقها الذي يبدو أنه كان زوجها في حين لم يستطع شيمامورا أن يبعد عن نفسه الاعتقاد بأنها عذراء لم تزل ، كان لها صوت واضح ممتلئ يتردد في الهواء ، وغادر الرفيقان القطار في المحطة التي نزل بها شيمامورا .

كان شيمامورا قد التقى بكوماكو للمرة الأولى عندما وصل في مايو من ذلك العام إلى الينبوع بعد رحلة جبلية استغرقت سبعة أيام ، وفي الفندق أرسل في طلب فتاة من الجايشا (غايشة) \* وتصادف أن كانت كل الرقصات من الجايشا حارج الفندق في قرية تحتفل بالانتهاء من احد الطرق ، ومن ثم فقد أرسل إليه رئيس الرقصات بكوماكو ، العتاة التي تعمل في منزله بدلاً من فتاة الجايشا ، وملك الفتاة على شيمامورا خوالجها ببراعتها الواضحة ، فلم يكن يتوقع أن يجد مثل ذلك النقاء في ذلك الينبوع الذي يتدق بالدعارة ، وأحس بنفسه مشبوداً إليها دون هودة . كانت في التاسعة عشر من عمرها . وعندما جاءت إلى حجرته في اليوم التالي سألها في خشونة أن تأتيه بفتاة من الجايشا فقد كان يعتزم أن يهون عرضها إذ بدت له غاية في الطهارة .

كانت فتاة الجايشا التي وصلت في الحال بالغة الدعامة الى حد انار اشمئزازه فتظاهر بالقيام بعمل هام ثم ترك العندق ليمسلك أحد التلال القائمة خلفه ، وبعد عودته قابل كوماكو تحت أشجار الأرض فخالجه من جديد الاحساس المتأصل بطورها وأيقن كذلك أنه قد عثر على ما كان يبحث عنه .

في تلك الليلة جاءت كوماكو الى حجرته تترنح بسكرها وقد أجبرت على الاغراق في الشراب في حفل أحيته فتيات الجايشا وسيقت الى حضوره . بقيت بحجرته حتى الثانية صباحا برغم أنها استشفت نوايا شيمامورا الأفلاطونية وكانت تحشى أن يستخف بها .

حدث ذلك في مايو ، وعندما عاد شيمامورا هذه المرة وجد أنها قد أصبحت جايشا محترفة كي تتكسب نفقات فترة التقاع التي كان يفضيها كيو ، الشاب الذي كان يصطحب يوكو في القطار والذي أشيع أنها خطبت له . أذهل جمالها شيمامورا بشكل أكثر عمقا من لقائهما في المرة الأولى .

ودات يوم قابل شيمامورا يوكو ، الفتاة التي رآها في الفطار ، عند منزل كوماكو ، وعندما سمع صوتها الشجى الجميل ، ذكره ذلك بالعين التي رآها في زجاج النافذة وقد اندلعت فيها النيران المشتعلة في الأفق البعيد ، لكنه عندما سأل كوماكو عن هذه الفتاة لم تحج جوابا .

كان يعتقد دائما أن طريقة حياة كوماكو برمتها معنلة باجساد لا مبرر له ، وعندما اصطنعت التطاهر كان صوتها يطن وكأنها فوق حشبة لمسرح ، وعلى أي حال فما دام شيء لم يحدث بشكل أو آخر فقد قرر شيمامورا أن يعود الى طوكيو . وودعته كوماكو في المحطة ، وبينما كانا ينتظران القطار وصلت يوكو لأهنة تسرع أنفاسها ، حيرتها كوماكو أن حالة يوكو قد سمات فجأة لكن يوكو أجابتها بأنها لا بد أن تودع شيمامورا أولا .

وبعد عدة أعوام ذهب شيمامورا الى الفندق مرة أخرى . كان ذلك في الحريف وكانت كوماكو قد نعتت العشرين واستأجرت غرفة في الصابق على فوق حاويات النحلوى بعد أن مات رئيس الرافصات ، ووجد أنها قد ملكت عيلا واحدا ذات طول خمس سنوات ، لكنها رغم ذلك فشلت في أن تمنحه الحب ، بل كانت تتسوق دائما الى شيمامورا الذي رثى لها معلقها المستميت به ، فقد كانت تتسلى اليه عدة دقائق بسرورها من حفلات الشراب التي كانت مجرة على التردد عليها باستمرار ، أما هو فقد كان شديد الوله في نفس الوقت بجمال يوكو الوفور ، وكانت يوكو تعتبر كوماكو أعز صديقاتها بلا منازع .

وعندما لمس شيمامورا ازدحام حياة كوماكو وندعقها الحاد أحس في مرارة نغراع وجوده الذي لا معنى له ، واعتزم أن لا يعود مرة أخرى ، وبدت كوماكو وكأنها صحت فجأة على فكرة أن ابعده الدرا التي يمكن أن يصلا إليها معا قد وصلها بالفعل .

و ذات ليلة دقت الأحراس ؛ كان مستودع مبالغ \* دودة القز في القرية يحترق ، وجرى شيمامورا ويوكو في الطريق الثلجي الى مكان الحادثة ، كان وجه الطريق ، الذي بدا وكأنه يعيص باللبن ، يتألق روعة وبهاء في صفاء الليل ، وعندما وصل شيمامورا ويوكو خالجهما احساس أن لحظة الافتراق عن كوماكو قد حانت ، ولقد حدث ، سقطت امرأة من سقف المنزل المشتعل والذي كان يتأهب للانتهاء ، وجرىا نحوها ، كانت كوماكو . وكانت يوكو مضطمة عينيهما ومع ذلك فقد كان شيمامورا يرى فيها توهج النار التي رآها في القطار ، ومرت السنوات الطوال التي كانت كوماكو طوالها تسمى الكثير بالنسبة له في لحظة خاطفة تكثفت خلالها في عقله ، وجرى نحو كوماكو في خطوات مترنحة فوجدها تحتضن يوكو بين ذراعيها . في تلك اللحظة رأى من جديد الطريق المتألق بلون اللبن .

شرت في بونجي شونجي وكايزو ٠٠٠ الخ سنة ١٩٣٥ - ١٩٣٧

# براءة الاختراع وتطبيقها

يقام د. د. سينوت حليم دوس

١ - نبذة تاريخية :

صدر أول تشريع لحماية الاختراعات بفينيچيا بإيطاليا عام ١٤٧٢ حيث يذكر :  
« ان كل من يقوم بأى عمل جديد يحتاج الى الخلق والمهارة يكون ملزما بتسجيله بمجرد الانتهاء من اعداده على الوجه الاكمل بصورة يمكن منها الاستفادة منه وان يعطى على أى شخص آخر القيام بعمل مماثل أو مشابه من غير موافقة المخترع ونرخيصه وذلك لمدة عشر سنوات وإذا قام أى شخص بعمل مماثل أو مشابه فبكون للمخترع حق طلب الحكم على المعتدى بدفع تعويض مع ائلاف ما عمله »

وتلا ذلك القانون الذى سنه جيمس الأول ملك إنجلترا سنة ١٦٢٣ حيث جاء فى اعقاب قوانين القضاء على الاحتكارات باعتبارها باطلة المفعول فيما عدا رخصة الاختراعات المسجلة والامتيازات الممنوحة لمخترعى المنتجات أو الصناعات الجديدة « بحيث لا يتصرف هؤلاء ضد القانون أو يقومون بما يؤذى الدولة عن طريق رفع أسعار الكماليات المنزلية أو الاضرار بالتجارة » \*

وفى فرنسا نظم منح براءات الاختراع بمرسوم صدر فى يناير سنة ١٧٩١ حيث حرم عرض المسرحيات الا بموافقة كتابية من مؤلفيها على عرضها على الجمهور وكان الملك يمنح رخص البراءة للمخترعين حسب رغبته \*

وفى أمريكا ظهر تشريع البراءات فى دستور سنة ١٧٨٧ ثم صدرت لائحة تفسيرية للبند ٨ من المادة ٨ من الباب الأول على نهج القانون الانجليزى \*

وفى ألمانيا ظهرت فى عام ١٨١٥ قوانين براءة الاختراع فى بعض الولايات بألمانيا ولم توضع مبادئ القانون العام لألمانيا كلها الا بعد عقد معاهدة زولفرين سنة ١٨٤٢ \*  
وصدر بمصر أول تشريع لبراءات الاختراعات فى سنة ١٩٤٩ بالقانون رقم ١٣٢ ، وقد استعان المشرع المصرى بالقانون الفرنسى الصادر فى ٥ يوليو سنة ١٨٤٤ والقانون السويسرى الصادر عام ١٩٠٧ والقانون الايطالى فى سنة ١٩٣٤ والقانون الألمانى الصادر سنة ١٩٣٦

**والقانون الإنجليزي الصادر سنة ١٩٠٧ كما  
انه راعى احكام اتفاقية باريس الدولية  
الخاصة بحماية الملكية الصناعية \***

#### **٢ - تعريف البراءة وتكييفها :**

يرى بعض الفقهاء ان براءة الاختراع نوع من التعاقد بين المخترع والمجتمع فالمخترع يكشف للمجتمع سر اختراعه ويقوم المجتمع في نظير ذلك بمنح المخترع أو المنتفعين بحق الاختراع من بعده احتكار تشغيل اختراعه لفترة تتراوح بين ١٥ - ٢٠ سنة ولا ازلت هذه النظرة قائمة حيث تقسيم الاختراع بالنسبة لما يفيد المجتمع \*

#### **ويذكر كازالونجا :**

ان العقد الذي يبرمه المجتمع مع المخترع في حصوله على براءة الاختراع يمنحه الاحتكار المؤقت لاستغلال اختراعه بشرط الحصول من اختراعه على مزايا ملموسة لها أثرها ، والمجتمع يحى الشخص الذي يزيد ثروته المادية ولا يهمل المخترع أو الفنان أو العالم أو المبتكر الذهني الذي يزيد كمية المعلومات النظرية \*

وعرف البراءة الأستاذ الدكتور إسويليم المهري بأنها اجازة تمنحها الحكومة لشخص معين تعبيراً له بمقتضاها أن يحتوى بقانون حماية المخترعات وان يتمتع بمزاياه \*

والبراءة في النظم الرأسمالية هي وسيلة الاستخدام المحدودة لمدة معينة

وهي التي تجعل صاحبها ممن ينطبق عليهم قانون براءة الاختراع متمتعاً بمزاياه متمحلاً بالتزاماته وتجعل له الحق في مقاضاة من يعتدون على اختراعه بالاستعمال أو التقليد خلال فترة الحماية \*

وسيلة الاستخدام ليست مجرد مهارة يدوية أو حتى سر صناعي ، انها وصف علمي دقيق لوسيلة فنية في منتهى التعقيد يصعب ايصالها للآخرين وتتطلب كفاءة علمية ممتازة \*

والبراءة في النظم الاشتراكية هي حق أدبي للمخترع ينسب دائماً اليه غير مؤقت لمدة معينة فليس هناك فائدة مادية تعود عليه يحرّم المجتمع منها انما الفائدة هي فائدة أدبية في انتساب

الابتكار اليه وحمله أنواط الشرف على اختراعه . وأن الاختراع واجب على المخترع أو الباحث تجاه المجتمع في أن يعمل ويبتكر ما وسعته البحث والابتكار دون تقييد بحدود ليفيد الجماعة من ابتكاره ، فان توانى عن الابتكار وكان في مقدرة أن يخلق ويجدد فهو آثم في حق الجماعة ، ذلك ان الفكر حياته في انتشاره والاخترع قيمته في ذيوه واستفادة الناس منه لا في حبسه والاستئثار به ، واذا كان صاحب الفكر هو الذي ابتدع نتاج فكره فالإنسانية شريكة له في وجهين وجه تقضى به المصلحة العامة ووجه يرجع الى أن صاحب الاختراع مدين للإنسانية فابتكاره ليس الا حلقة في سلسلة تسبقها حلقات وتتلوها حلقات فهو اذا كان قد أهان من لحقه فقد استعان بمن سبقه \*

فالمخترع لا يستطيع أن يستغل اختراعه الا عن طريق الجماعة التي يعيش فيها ليدونها بصبح اختراعه عنها وابتكاره جهداً لا قيمة له ، فاذا يقع المخترع من ابتكاره آلة أو مادة جديدة اذا كانت الجماعة لا ترغب فيها ، وماذا يجديه لو احتفظ بقطعة ابتكاره وبقائه لنفسه ، فاذا كان اقبال الجماعة على الابتكار شرطاً للمنفعة التي يفيها المخترع الحصول عليها من ابتكاره فمن غير المنطق ان تدفع الجماعة ثمناً لمنفعة هي التي أوجدتها من العدم \*

#### **٣ - تمييز براءة الاختراع :**

ما سبق يتضح أن البراءة هي روح الحق ، اذ يتجسم فيها ، ويتوقف وجوده على وجودها ويعتبر مالكة صاحب الحق على الاختراع ولهذا اعتبر المشرع البراءة بمثابة الحق ذاته واستخدم لفظها للتعبير عنه فوضع الشروط اللازمة لمنحها ونظم أمر ملكيتها وبين شروط التنازل عنها ورحمتها والحجز عليها ، وأحوال انتهائها وبطلانها وإلغائها .

وتأسيساً على ذلك ، تختلف البراءة عن الرسوم والنماذج الصناعية اختلافاً بيناً . فقد نصت م ٣٧ من القانون ١٣٢ سنة ١٩٤٩ على أن يعتبر رسماً أو نموذجاً صناعياً كل ترتيب للخطوط أو شكل جسم بالوان أو غير الوان لاستخدامه في الانتاج

الصناعى بوسيلة آلية أو يدوية أو كيميائية .  
والرسم هو مجرد ترتيب للتخطيط يعطى السلعة  
وصفا متميزا كرسوم الاقمشة والسجاجيد  
والاواني على اختلافها ، ويستوى ان يثير الرسم  
فى ذهن من يراه صورة شيء أو منظرا معروفا أو  
ان يكون مستوحى من محض الخيال .

أما النموذج فهو شكل جسم أى القالب الذى  
تصب فيه السلعة ويفترق عن الرسم فى أنه  
يتضمن حجما بعكس الرسم الذى يمكن ان يوضع  
على سطح مستو كشكل قطع الاثاث أو الحلى  
الذهبية .

والاختراع تحميه براءة الاختراع أما الرسوم  
والتماذج الصناعية فتنشأ ملكيتها من ابتكارها  
وحده ولا يعد التسجيل ان يكون مقرا لملكيتها  
وليس منشأ لها ومدة حماية الرسوم والتماذج  
خمس سنوات فقط تبدأ من تاريخ طلب التسجيل  
طبقا للمادة ١/٤٤ ويجوز تجديد مدة الحماية  
مرتين متتاليتين بشرط ان يقدم طلب التجديد  
فى خلال السنة الأخيرة من كل فترة .

ومن ثم فان التمييز بين الرسم والتماذج من  
جانب وبين الاختراع من جانب آخر قد حظى  
لاختلاف أحكام كل منهما مما يوجب التفرقة  
بينهما ، فبينما الاختراع ابتكار جديد يتعلق اما  
بمنتجات جديدة أو وسائل صناعية مستحدثة  
أو استخدام وسيلة معروفة فى الوصول الى نتيجة  
غير معلومة من قبل ، فان الرسوم والتماذج انما  
هى ابتكارات ذات طابع فنى يكسب المنتجات  
الصناعية جمالا وذوقا أى أنها تتعلق بالفن التطبيقي  
أو الفن الصناعى فحسب .

#### ٤ - نظريتنا منح براءة الاختراع :

تختلف الدول فى فحص الاختراع ومن ثم فى  
طريقة منح البراءة فبعض الدول تقتصر فى الفحص  
على الناحية القانونية فقط دون الناحية الفنية .  
وهذه الدول هى التى تعطى الاختراعات التى تقدم  
إليها براءة بدون فحص سابق وعليه فيدون  
ضمان منها ، براءة الاختراع فى نظرها من الناحية  
القانونية استوفت الشروط التى ينص عليها

قانون براءة الاختراع من مشروعية الاختراع وعدم  
مساسه بالنظام العام أو الآداب . وان الرسومات  
المطلوبة قدمت مطابقة للتعليمات من الناحية  
الشكلية على الورق مثل استصاال المداد الاسود  
الداكن فى تخطيط الرسم وان الخطوط ظاهرة  
وسمكها متجانس والاقلال من خطوط التفسير  
والتظليل وان مقاس الرسم كاف لابراز الاختراع  
بوضوح وان يقتصر الرسم على أجزاء الاختراع  
المؤدية الى تحقيق الغرض وان ترسم الاشكال فى  
وضع راسى بالنسبة الى ورقة الرسم . . وغير  
ذلك .

والدول النامية تأخذ غالبا بهذا النظام لما فيه  
من تشجيع للمخترعين فى الحصول على البراءة مع  
تسهيل الاجراءات بالنسبة لهم بالإضافة الى سرعة  
منح البراءة لهم .

وهناك دول أخرى تعطى البراءة بعد ان تتحقق  
بالإضافة الى الفحص القانونى من الفحص الفنى ،  
ويرجع الى كل ما كتب عن موضوع الاختراع خلال  
فترة طويلة سابقة ويقوم بهذا العمل رجال العلم  
من كيميائيين ومهندسين وأطباء وزراعيين .  
وتعطى البراءة بضمان منها .

وتتمتع براءات الاختراع التى تقوم على نظام  
الفحص الفنى السابق على تاريخ طلب البراءة بثقة  
كبيرة فى الدوائر الاقتصادية والتجارية ويقبل  
عليها أصحاب المصانع نظرا لتثبتهم بمقتضى الفحص  
الفنى السابق على الطلب من احتوائها على أفكار  
ووسائل صناعية حديثة .

ومهما قيل فى هذا النظام من عيوب فهو  
يعتبر فى المجال الدولى نظاما نموذجيا فهو يكون  
نواة من الفنيين متسمى الافق يلمون بجانب العلم  
وبجانب القانون بالإضافة الى ما تصيبه الادارة من  
سمعة ورقي فى نظر دول العالم .

وتنتهج الجمهورية العربية المتحدة نظرية منح  
البراءة دون فحص فنى سابق وعدم الضمان  
من ناحية الحكومة .

وانى أرى المدول عن النظام الحالى ، الى نظام  
الفحص الفنى الذى تنوع فيه الحدانة المطلقة ،

والذى سيؤدى الى الجدية فى تقديم الطلبات مع تقييمها دوليا والاقبال على شرائها وتشغيلها بما بالخارج ، وغير ذلك من مزايا العمالة المحلية ودخول عملات صعبة الى ارض الوطن .

### ٥ - شروط منح البراءة :

الاحتراع هو ابتكار شيء لم يوجد من قبل ، له ذاتية خاصة ويجب أن يتوافر فيه :

١ - الجانب المادى المحسوس .

٢ - الجانب التطبيقى الذى تستفيد الصناعة منه فهذا القانون وضع لمصلحة الصناعات لا لمصلحة العلم .

٣ - الناحية الابتكارية ولا يشترط أن تكون ابتداعا راعيا بل يكفي أى قدر من الابتكار مهما كانت قيمته ويجب أن يكون هذا الابتكار جديدا أى يجب ألا يكون الاختراع قد استعمل فى مصر خلال الخمسين سنة السابقة لتاريخ تقديم طلب البراءة فعنى المدة هما السبق الى التعريف بالاختراع .

كذلك تمنح للتطبيق الجديد للطرق والآلات الصناعية المعروفة لانتاج أشياء أخرى غير تلك التى استخدمت من أجلها أو إضافة أساليب معروفة إليها أو فصل عدة أساليب متشابهة بعضها عن بعض بقصد تسهيل العملية والحصول على نتيجة صناعية جديدة .

ورغم توافر هذه الشروط الرئيسية السابقة فإن البراءة لا تمنح اذا كان فى الاختراع اخلاخل بالآداب أو النظام العام . فاختراع آلة جراحية للجهاز أو آلة لفتح الخزائن لا يجوز منح براءة عنهما .

كذلك لا تمنح براءة عن الاختراعات الكيميائية المتعلقة بالأغذية والعقاقير الطبية أو المركبات الصيدلانية الا اذا كانت هذه المنتجات تصنع بطرق أو عمليات كيميائية خاصة ، وفى هذه الحالة الأخيرة لا تنصرف البراءة الى المنتجات ذاتها بل تنصرف الى طريقة صنعها ، فالحماية هنا تشمل طريقة التحضير ولا تشمل المركب فى حد ذاته

فيمكن منح براءة اختراع أى شخص آخر ان يطلب براءة اختراع عن نفس المركب السابق اذا حضره بطريقة كيميائية مخالفة للطريقة الأولى .

ولا يشترط فى الاختراع مجهود المخترع فقد يتوصل اليه بمجرد الحظ والصدفة كما لا يشترط فى المخترع توافر المؤهلات الدراسية أو احتراف الصناعة أو التخصص فى الأبحاث العالمية .

ويتصل بشروط منح البراءة عدم النشر عن الاختراع حيث تذكر المادة الثالثة من القانون ١٩٤٩/١٣٢ : « لا يعتبر الاختراع جديدا كله أو جزء منه فى الحالتين الآتيتين :

١ - اذا كان فى خلال الخمسين سنة السابقة لتاريخ تقديم طلب البراءة قد سبق استعمال الاختراع بصفة علنية فى مصر أو كان قد نشر عن وصفه أو عن رسمه فى نشرات أذيعت فى مصر وكان الوصف أو الرسم الذى نشر من الوضوح بحيث يكون فى إمكان ذوى الخبرة استغلاله .

وإذا نظرنا الى القانون رقم ١٩٥٨/١٨٤ الخاص بتطبيق الجمعيات فى الجمهورية العربية المتحدة نجد أنه يشترط فى « ٥٢ ، للترقية : « ٥٠٠ أن يكونوا قد نشروا بحثا مبتكرة أو قاموا فى مادتهم بأعمال انشائية ممتازة » .

ومن هنا يحجم الكثيرون من أعضاء هيئته البحوث وأعضاء هيئة التدريس بالجامعات عن تسجيل براءة الاختراع لما هناك من تعارض بين النشر - الذى تستوجبه الترقية - ولا يستوجبه تسجيل براءة الاختراع ، بل أن جوائز الدولة التشجيعية أصبحت تتطلب النشر فى البحوث المقدمة .

وترتب على ذلك أن أصبح مناه البحث عندنا النشر وليس التطبيق .

ويتضح من النص أيضا أن الاختراع لا يفقد عنصر الجدة بالاستعمال السابق أو النشر الا اذا وقع داخل حدود الجمهورية العربية المتحدة .

وعملت المذكرة الايضاحية هذا بقولها : « فى هذه الحطة تشجيع لطلب البراءات فى مصر عن اختراعات جرى عنها النشر فى الخارج حتى تستفيد

إباح القانون للمخترع أن يصل من أجل التعديلات أو التحسينات أو الإضافات التي يدخلها على الاختراع الأصلي براءة اختراع تسمى براءة التحسين أو البراءة الإضافية - وتنتهي مدة البراءة الإضافية بانتهاء مدة البراءة الأصلية ، وتتمتع هذه البراءة بالبراءة الأصلية فإذا الغيت البراءة الأصلية لسبب غير التخلف عن دفع الرسوم فإن البراءة الإضافية تظل قائمة متى سددت الرسوم عنها .

وكان أجندو بالمشرع المصري أن يجعل حياة براءة الاختراع الجديدة مستقلة عن البراءة الأصلية فلا تتأثر بمصيرها . فالتحسين هو اختراع في حد ذاته وإن كان معتمداً على البراءة السابقة - كما أن الاختراع الأصلي قد استفاد من اختراعات سابقة .

ولا شك أن هذا الاجراء سيؤدي الى زيادة في حصيلة الرسوم التي تدخل في الخزانة العامة خاصة اذا لاحظنا أن أغلب الاختراعات التي تسجل في مصر هي اختراعات أحبية وهذا سيؤدي الى زيادة الدخل من المبيعات الحرة .

#### ٧ - انتهاء البراءة أو بطلانها :

تنتهي براءة الاختراع بأحد الأسباب الآتية :

١ - انقضاء مدة الحماية وهي ١٥ سنة من تاريخ طلب البراءة .

٢ - تنازل صاحب البراءة عن اختراعه .

٣ - صدور حكم حائز لقوة الشيء المقضي به ببطلان البراءة .

٤ - عدم دفع الرسوم المستحقة خلال ستة أشهر من تاريخ استحقاقها .

وتبطل البراءة بناء على طلب كل ذي شأن متى أثبت أن الاختراع ليس جديداً وأنه قد سبق إليه ، أو أن ما منح عنه براءة ليس اختراعاً ، أو أنه مخالف للنظام العام والآداب ، أو أنه ليس ذا قيمة تطبيقية إنما هو من قبيل النظريات العلمية وللمحكمة أن تحكم بناء على طلب إدارة براءات الاختراع أو بناء على طلب ذي الشأن بإضافة

البلاد في نهضتها الصناعية من الاختراعات الأجنبية .

وما ذكرته المذكرة الإيضاحية هو بلا شك محل نظر ، فهل سيظل البحث مستورداً من الخارج وهل ستظل الجمهورية العربية معتمدة على الابتكارات الأجنبية ، إذا كان الأمر كذلك فإن قانون البراءات لم يوضع لتشجيع الاختراع في مصر .

إلا أننا نرى في هذا النص جانباً آخر ، إذا علمنا المفهوم العكسي له ، فإن الابتكار إذا نشر بالخارج في أي مجلة علمية ولم ينشر في أي مجلة علمية مصرية ثم طلب صاحبه براءة اختراع في مصر فإن القانون لا يحرمه منها . إذن أصبح النص يشجع المخترع المصري على نشر اختراعاته بالمجلات الأجنبية ويحرم المجلات المصرية من نشرها فيستفيد الأجنبي من ابتكارات المخترع المصري ولا يستفيد الوطن من مجهود أبنائه .

وكان أجندو بالمشرع أن يحدد الفترة التي تمسح النشر ويحق للباحث خلالها أن يطلب براءة عن اختراعه بحيث إذا تجاوزها فقد حقه فيها وهذا ما كانت تقضى به الفقرة الأولى من المادة الثالثة من المشروع :

« إذا كان الاختراع قد استعمل أو نشر بموافقة المخترع أو من آلت إليه حقوقه في خلال الستة شهور السابقة على تقديم طلب البراءة فإن ذلك لا يمنع من اعتباره جديداً ومنح البراءة عنه » .

ولعل في العودة الى المشروع تشجيعاً للنشر بالمجلات المصرية وتنظيماً لها وسرعة لها في النشر بالإضافة الى الدقة والانضباط ومن ثم زيادة اقبال الجامعات الأجنبية على طلبها ، كذلك فإن العودة

الى المشروع م ١/٣ تؤدي الى إثراء الفكر العلمي المصري مع تمكين غير المتخصصين من الإلمام بالتقدم العلمي ( خاصة أن كل بحث يجب أن يحتوي على ملخص باللغة العربية ) وتشجيع رجال العلم على تسجيل براءات الاختراع وخوض العلم التطبيقي والتفنى مع التقدم بهذه البراءات التي نشرت الى الجوائز التشجيعية وفي الترقية ان رغوباً .



أى بيان لا يسجل قد أغفل تدوينه به أو بتعديل  
أى بيان وارد فيه غير مطابق للحقيقة أو بحذف  
أى بيان دون به بغير وجه حق .

وترفع الدعوى ببطان البراءة أمام محكمة  
القضاء الإدارى بمجلس الدولة فى جميع الحالات  
التي يتخلف فيها أحد الشروط المشروعة لصحة  
البراءة . ويترتب على الحكم بالبطان زوال البراءة  
واعتبارها كأن لم تكن بالنسبة إلى الماضى والمستقبل  
على السواء .

أما إلغاء البراءة أو سقوطها وذلك فى حالة عدم  
دفع الرسوم المستحقة فى مدة ستة شهور من  
تاريخ استحقاقها أو فى حالة عدم استغلال الاختراع  
فى مصر فى السنتين التاليتين لمنع خصمة إجبارية  
به فليس له أثر رجعى بل تزول البراءة بالنسبة  
إلى المستقبل فحسب مع بقاءها منتجة لأثرها  
فيما يتعلق بالماضى .

#### ٨ - حماية براءة الاختراع .

تكفل م ٤٨ من القانون ١٣٢ لسنة ١٩٤٩  
إجراءات تحفظية حتى صدور الحكم فى موضوع  
النزاع من بينها حجز المنتجات أو البضائع المهددة  
والآلات والأدوات التي استخدمت أو تستخدم فى  
ارتكاب الجريمة والبضائع المستوردة من الخارج  
أثر ورودها .

وهناك أيضا جزاء مدنى وهو الحكم على من تعدى  
على حق صاحب البراءة بالتعويض والحكم بمصادرة  
الأشياء المحجوزة أو التي تحجز فيها بعد لاستئصال  
ثمنها من الغرامات أو - التعويضات وللمحكمة أن  
تأمر باتلاف الأشياء عند الاقتضاء .

ويوجد أيضا جزاء جنائى نصت عليه المادة  
٤٩ : يعاقب بالحبس مدة لا تزيد على سبنتين  
وبغرامة لا تقل عن عشرة جنيهات ولا تزيد على  
لثمانمائة جنيه أو إحدى هاتين العقوبتين لكل من  
قلد موضوع اختراع منحت عنه براءة ، وكل من  
باع أو عرض للبيع منتجات مقلدة .

وهذا الجزاء الجنائى يجب أن يتوافر فيه شرط  
العمد - فالعلم بالتسجيل ليس ركنا فى الجريمة -  
ولكن الشارع رأى أن الصانع لا يمكنه الاطلاع على

سجل براءات الاختراع من الناحية النظرية  
والعملية أيضا ولذلك فقد جعل التصد الجنائى  
متوافرا بمجرد صنع الشيء بقصد استعماله أو  
استغلاله - ولنا فى هذه المسألة رأى عكسى  
فالتقليد قد يكون متقنا وقد يكون رديفاً ،  
مسألة موضوعية يحكم فيها قاضى الموضوع بناء  
على رأى ذوى الخبرة من خبراء وزارة العدل .

كذلك فهناك عقوبة أخرى توفعها المحكمة على  
المقلد وهي نشر الحكم سواء أكان إداريا أم جنائيا  
فى الصحف على نفقة المحكوم عليه وبذلك يمكن  
الجمهور من الاطلاع على الحقيقة والتمييز بين مالك  
الاختراع والمغتصب المزيف .

#### ٩ - كيف نستفيد من براءات الاختراع :

وبعد أن ذكرنا الأحكام العامة لبراءة الاختراع  
بحث كيفية الاستفادة منها وهذا يقتضي أن  
نذكر الحقائق الآتية :

١ - تتميز الدول المتقدمة علميا بازدهار ونشاط  
مراكز البحث المتحققة بالمصانع ويرجع ذلك إلى  
المناسبة الاقتصادية بين الشركات بقصد الوصول إلى  
تحسين الإنتاج ونقص تكاليفه لزيادة التوزيع فى  
المنتجات وحث المستهلك على التغيير والتبديل فى  
السلع التي يستهلكها .

بل انه توجد شركات للبحوث الخاصة ، ترمم  
عقودا مع الشركات الصناعية ، على أن تقوم الأولى  
بحل مشكلة صناعية معينة فى فترة معينة وبمبلغ  
معين . وتضم شركات البحوث كبار رجال العلم .

وأدى هذا الأسلوب إلى ظهور عامل السرية  
المطلقة الذى يسيطر على البحث وأصبحت الشركات  
تحجم عن تمويل بحث يجرى فى الجامعة لما تصنف  
به الجامعة من حرية البحث وحرية المناقشة  
ونظام المناقشة Seminar الأسبوعى  
أو الشهري . بل أن الجامعة من ناحيتها أصبحت  
تنظر إلى أن البحوث التجارية غير لائق بها البحث  
فيها لما يتطلبه هذا من سرية لا تليق بالوسط  
العلمى الأكاديمى .

ولكن فى سبيل الحصول على المعونة المالية من

الشركات اعتنقت الجامعة فكرة السرية في البحوث التطبيقية .

٢ - أصبحت معامل البحوث في الدول الأجنبية سواء ما كان منها تابعا للجامعات أو للشركات أو ما كان منها متخصصا لاجراء البحوث بعد أن يتعاقد مع المختصين عليها لا تنشر بالدوريات العالمية سوى البحوث الأكاديمية والنظريات البحتة التي لا فائدة تطبيقية تعود من ورائها .

٣ - ما يظهر أن له فائدة تطبيقية ويمكن أن تستفيد الصناعة أو الزراعة أو الطب منه ، أما أن تسجله الشركة كبراءة فتحمي حقها في السر الصناعي الذي توصلت اليه وتستطيع بذلك مقاضاة كل معتد على ابتكارها بمقتضى براءة الاختراع التي حصلت عليها ، واما أن يبقى اختراعها في طي الكتمان وتقوم بتطبيقه ، وفي هذه الحالة إذا توصل غيرها من الباحثين الى السر الصناعي الذي توصلت اليه ولم تسجله وقدم بتسجيله أو قام بتطبيقه صناعيا لا يعتبر مؤثما أو مقلدا .

٤ - الشركة التي ترغب في حماية حقها في اختراعها - وهذا ما يحدث غالبا - تعوم بتسجيل الاختراع مع بعض التفاصيل واسم المخترع والغرض من الاختراع مع أخذه رقما دوريا ، فيذكر مثلا U.S. Pat. 19987 ومعنى هذا أن الابتكار الخاص باختراع آلة كذا سجل كبراءة اختراع أمريكية تحت رقم ١٩٩٨٧ في عام ١٩٦٨ وصاحب هذا الاختراع هو زيد من الناس . وينشر هذا الوصف المختصر في مجلة دورية تنشر تباعا ، كي تحذر الكافة من الاعتداء عليه وتلفت نظرهم الى أن صاحب هذا الاختراع هو زيد .

٥ - حين يسجل صاحب الاختراع اختراعه بالإضافة الى الوصف المختصر لاختراعه فإنه يتقدم بوصف تفصيل لجميع ما يحتويه اختراعه من حقائق أو مركبات كيميائية مستخدمة أو أسرار صناعية يطلب حمايتها ، ويذكر الابتكارات الجديدة والإضافات التي لم يسبقه غيره إليها والعناصر التي يطلب حمايتها . بل أن لإدارة براءات الاختراع أن تطلب منه عينات من مادته

أو نموذجاً من ابتكاره للتأكد من صحة ما وصل اليه .

فابتكار لون جديد للصبغة استطاع المخترع أن يخلقه من مواد رخيصة فادى الى انخفاض تكاليفه هو ملك له طالما قام بتسجيله وحصل على براءة الاختراع عنه .

٦ - إذا امتنع صاحب البراءة عن ذكر التفاصيل كاملة فليس من حقه اطلاقاً أن ينازع أى شخص يستطيع أن يتوصل الى ابتكاره ويسجله ويستغله فالسر الصناعي الذي توصل اليه لم يكن مسجلا Unpatented Know How ومن حق غيره أن يعمل اليه ويستعمله .

٧ - مدة الحماية التي يضمنها القانون على البراءة تتراوح بين عشر سنوات وعشرين سنة ، بحيث إذا انتهت هذه المدة أصبح الاختراع مشاعا وأصبح في الملك العام ويستطيع أى شخص الاطلاع عليه ولن يكلفه أكثر من بضعة قروش على ثمن الميكرو فيلم الذي ستصور به البراءة .

ذلك أن المخترع قد استفاد من اختراعات غيره وما يبتكاره سوى حلقة في سلسلة ومن حق غيره أن يستفيد من اختراعه وكفى ما لا قام من من فائتة خلال فترة حماية اختراعه .

#### الموقف في ج ع م .

إن الباحث يرجع الى الدوريات الأجنبية العامة وبهذا يربط تفكيره بالبحوث الغربية الأكاديمية وهندسه من وراء ذلك نشر بحوثه بالدوريات والمراجع الأجنبية ومن ثم يستطيع أن يتقدم بها عند الإعلان عن الدرجات الشاغرة وذلك دون التقيد بمدى الإفادة من هذه البحوث محليا ، ودون معرفة المائد من التكاليف التي أنفقت على هذا البحث من الدخل القومي . وعلى هذا نجد أن الباحث بعد أن يخطط لبحث أكاديمي بداه زميل له بالغرب يبدأ في البحث بالمجلات الدورية ( وهي لا تنشر سوى البحوث غير التطبيقية ) عما إذا كان التخطيط الذي وضعه لبحثه قد سبقه اليه غيره أم لا ، فإذا كان بحثه جديدا ( ويكتفى هنا باعتبار المدة فقط دون اعتبار لمدى تطبيقه أو عدمه ) يبدأ في البحث عن الامكانيات الكيميائية

— مثلا — المتوفرة لديه بمخازن الكيمياءيات فإن وجدها كلها غير منقوصة أو أن وجد بعضها موجودا والبعض الآخر يمكن تخصصيره من مواد أبسط قام ببحثه وعلى هذا المنوال تخللت البحوث عندنا .

فاذا ما صادف براءة اختراع أمامه تجده يتركها دون أن يتناولها بالبحث . وعلى هذا يركز الباحثون عندنا في مصر على الدوريات دون ما أهمية يطلقونها على براءة الاختراع . والقاعدة في البحث العلمي بصفة عامة هي أن يبدأ الباحث بحثه من حيث انتهى الآخرون . . وهذا حق .

والرأى الذى أنادى به هو أن يبدأ الباحث في مصر بحثه من حيث انتهت حماية آخر براءة اختراع .

فنحن الآن عام ١٩٦٨ وكل براءة اختراع يمكن الحصول عليها يجب أن يمضى عليها خمسة عشرة عاما فيكون من حقنا أن نطلب كل براءات الاختراع التي سجلت في العالم حتى عام ١٩٥٣ . ومن هنا على الباحث أن يدرك ويحس أن الاختراعات ومخططات بحثه الجديد يجب أن يكون لها استفادة من فكرة البراءة التي أمامه والتي هي نقطة البداية لبحثه الجديد . وهذه الاحتمالات التي تطور بها البراءة التي أمامه على استطاعته أن يبحث عنها في الدوريات المتعاقبة بعد ذلك ليتبين ما إذا كان قد نشر في الأفكار التي وضعها بحث أكاديمي أو سجلت براءة اختراع قريبة منها ( يستطيع معرفة هذا من الوصف المختصر الذى سينشر عن البراءة الجديدة إن كان ثمة براءة جديدة ) .

ولاضرب مثلا على ذلك بالمضادات الحيوية التي هي مادة كيميائية تنتج بواسطة الكائن الدقيقى أو من مصادر حية أخرى ، قد تشمل النيات أو حتى أنسجة الحيوان ، لها القدرة وإن كانت في صورها المخففة جدا على وقف نمو الميكروبات أو الكائنات الدقيقة الأخرى ، وهذه المضادات الحيوية اكتشفها في الأصل « فلنج » أثناء عمله في مستشفى سانت ماري بلندن عام ١٩٢٨ ، وإلى هنا يمكن نشر هذا البحث بمجلة أكاديمية وترصد نتائجه بطريقة لا ترجى من ورائها فائدة تطبيقية،

وهذا ما يجرى الآن عندنا بمصر ، فأهمية البحث عندنا في نشره وليس في تطبيقه .

وبعد عشر سنوات أعاد كل من فلورى وشان اختيار يحوث فلنج الأولى وتوصلا عام ١٩٤١ الى إنتاج البنسلين في الولايات المتحدة ، الذى يعتبر أول مضاد حيوى ، وسجلت به براءة اختراع .

ومحور الخلاف في الفكر الذى أنادى به هو أن يبدأ رجال البحث في مصر دراساتهم ليس على البحوث المنشورة ولكن على براءة الاختراع التي تنتهى حمايتها ، فاذا فرضنا أن باحثنا المصرى بدأ بعودته عام ١٩٥٧ مهتدا بما توصل اليه فلورى وشان امكنا أن نتوقع منه اكتشاف كائنات دقيقة أخرى كثيرة لها تأثير يفوق تأثير البنسلين مثل النيوميسين أو التيروفريسين أو الباستريسين أو الاولينوميسين أو التتراسيكلين وغيرها . . ويقوم باحثنا المصرى بتسجيلها براءة اختراع وتوالى مصانعنا إنتاج المضاد الحيوى الجديد الذى يمكن أن تبيعه للدول الأجنبية ونحصل منه على أضعاف تكاليف البحوث التي أجريها .

ولمى هنا يصبح العلم للحياة وليس العلم لنعلم .

والاحتمالات التي أمامنا عند تنعيز هذا التخطيط الجديد المعتمد على براءة الاختراع هي :

أولا : أن يكون البحث الجديد ذا قيمة تطبيقية أحسن من سالفه ، وهذا قريب الاحتمال جدا .

ثانيا : ألا تكون لبحثه الجديد أى قيمة تطبيقية ولكن سيكون ذا قيمة أكاديمية ، ولا شك إنه خطوة جديرة بالاهتمام نظرا لأن هوة التخلف بيننا وبين الدول المتقدمة ستكون خمسة عشر عاما فقط ، وليس مثلث السنين .

وعلى هذه الاحتمالات — وأقربها — اللاحق بالدول المتقدمة وطلبها لبراءات الاختراع المصرية فإننا بهذا نسهم في تطوير العلم العالمى سواء كان تطبيقيا أم بحثا ، واحتمال الوصول الى الأول أقرب من احتمال الوصول الى الثاني ومن ثم يمكن تغطية تكاليف البحوث التي أنفقت ويصبح البحث مصدر دخل للصناعة وليس ثقلا على كاهلها .

# من المجلات العالمية

## من المجلات الأفريقية



### ثلاث قصائد إفريقية

للشاعر لينارد أوكونجو  
ترجمة: عبد العزيز محمد إبراهيم

#### East Africa Journal

مجلة فصلية تصدر في نيروبي وتأتي في مقدمة المجلات التي تصدر في شرق أفريقيا ، وقد أخذت تلك المجلة طابعاً منذ إنشائها أن تزج المواضيع الجديدة وتنميتها وتمهدها ثم تسجل لأصغرها - ولزوارها من كتاب القصص والشعر والنقد - حصيلتهم من الإنتاج الثقافي في عدد خاص تصدره مرتين في السنة ( يناير ، يوليو ) وتخصصه للأعمال الإبداعية فحسب ، وتطلق المجلة على ذلك العدد اسماً خاصاً « غالا Ghala » ، وهي كلمة سواحيلية تعني « خزانة اللؤلؤ » التي يحفظ فيها حصاد العلم من القمح . وقد دأبت هذه المجلة على إصدار عددها الخاص منذ سبتمبر ١٩٦٦ وعند ذلك الوقت وهي تحاول أن تكون متنفساً صحياً للمواهب الجديدة في شرق أفريقيا التي أعلنت عن نفسها بشكل أكثر وضوحاً وتميزاً في السنوات الثلاث الأخيرة .

وفي عدد يوليو من مجلة شرق أفريقيا - وهو عدد خاص - نطالعنا لمان قصص لثمانية كتاب أفريقيين ثم مقالان في الفن الإفريقي وثلاث وثلاثون قصيدة لعشرين شاعر اخترنا من بينها ثلاث قصائد من نظم الشاعر الإفريقي لينارد أوكونجو لهذه العدد من « المجلة » .

- ١ -

ودع الشقاق يخذل صوته  
 كيما تسود الحكمة ،  
 وعندئذ  
 فلا بد أن يفترق أحداً عن الآخر ،  
 لأن الأجساد لن تحتاج بعد إلى الأرواح

\*\*\*

- ٢ -

فالموت وحده من لا يفقد حق العيتو ،  
 رحمت أجوب الشوارع ذات ليلة  
 فرأيت شبح انساني ،  
 هيكلًا ذا أجنحة ، يملك جمجمة :  
 « أنا الضيف العاشر في كل مكان  
 أنا من لا يعرف كيف يرفض الدعوة ،  
 أنا الملك النمر ،  
 اخلق أبداً فوق الوادي  
 اترقب النعش التالي !  
 وعندما ينفض الحفل  
 ويكف العزف

سيبدأ النظام الرتيب من جديد  
 (Conceptio Culpa, Nasci Pena)

( فكرة الخطيئة .. الحياة طعامها )  
 من المهد إلى اللحد  
 منذ الصبيحة الأولى عند المولد  
 حتى الشهقة الأخيرة وقت الموت  
 وهكذا دواليك تدور المثبة بغير تخلف  
 كأنها ساعة تدور من تلقاء نفسها  
 (Labor Vita, Necessae Mori)  
 ( الحياة العمل ، والموت ضرورة )  
 والعبرة لا تفنى  
 ولئن تفنى أبداً  
 لأنه ليس هناك عبرة ،  
 بل هو النظام الأبدي فحسب .

\*\*\*

- ٣ -

كم من متحد أقسم :  
 ليأت الصقر علنا نصنع منه وليمة ،  
 ثم ذهبوا واحداً تلو الآخر ،  
 طيور تكل في غابة حالكة  
 لا صلاة عليها ولا أسف  
 كل عنقاء تلتهم الفا من صفار الصقور  
 وكل صقر منها يصبح عنقاء بعد الموت .

قلت لروحي ،  
 اخرجي إلى الفضاء الفسيح ،  
 كيما يراك العالم ،  
 ويتعرفك ،  
 لكن روحي أجابت ،  
 ملوحة بمنديل أبيض :  
 « لن يعرفني العالم أبداً ،

لأنني لا أعرف نفسي ،

لم أر غير وجهي ،

خلال مرآة مشروخة ،

في حمام يملأ البخار ،

لم أر غير نفسي ،

تترافض مع موجات

تخللت عن دوامة في بركة موحلة .

\*\*\*

قلت لروحي  
 اطلقي صوتك مدويًا  
 كيما يسمعك العالم ،  
 ويلتفت اليك ،  
 لكن روحي أجابت  
 وقد قطعت وجهها أعياء الآلم :  
 « لقد ضاع مني صوتي ،  
 وأنا أصبح غير الشوارع  
 وغرقت كلماتي  
 بين خليط من تفجرات المدافع  
 والصيحات المتجددة انتشاء للنصر  
 وانكسار المهزيمة ،  
 يلد وقعه على آذان غير انسانية ،  
 آذان قد دويت ،  
 على الاستمتاع بسيمفونية الموت .

\*\*\*

قلت لروحي ،  
 اسكني حتى يمكن للعالم أن يراك ،  
 أن يعجب بمرآك  
 لكنها حددت في رهزت رأسها  
 ثم جثت على ركبتيها تبتهل :  
 « الهى .. لتأت الساعة التي يرى فيها  
 الإنسان من أخيه وجهه البانس ،

\*\*\*

اجلس تحت الشجرة

صباح اى سبت

وارقب اهل افريقيا الجدد

الوجوه القلقة

خلف عجالات القيادة

فى سيارات الاجرة

انظر اليهم حين يبدون اناسا ذوى اهمية

فى ركن ضيق

خلف السائق

\*\*\*

لقد رأيناهم

فى كابوس ،

يرزحون تحت عبء ثقيل ،

يتوهون بحمل بطونهم المتخمة بطعام الغداء ،

فى اصيل يوم اثنين ،

يقصون الشريط

لافتاح امبي/جديد ،

\*\*\*

رأيناهم يظنون ،

من فوق حواف نظاراتهم الذهبية ،

يقراون خطايا ،

\*\*\*

وفى الساعات القلائل

بين يوم وغده

رحنا نجوس

خلال الشوارع المهجورة

لنرى اشباحا غريبة

تحت شجيرات « الجهنمية »

فى جزر تفصلها حركات المرور

اشباحا لا تلمس فيها روح الانسان

يفطون فى النوم بصوت مسموع

يلتحفون برد رياح الليل القارس

يستمتيتون كى يعيشوا ،

لانك تزوح

تحت وطأة هياكل الآخرين

فلا حول لك

فى اكتشاف اشلائك المتطفنة

\*\*\*

انت لذلك تغلق عليها

الى ان يهن حبل حياتك

فينفتح صوائك الرطب

من تلقاء نفسه

\*\*\*

من كان بإمكانه أن يتبين

أن ذلك الشيء الدقيق اللطيف

قد شهد الحياة تقرب دون أن يحيها احد ؟

مع شمس الشتاء حين تقرب قبل مساعاة الخفيف

\*\*\*

وعندما يستقط القناع

الذى أراد أن يحمل ملامح ملكة ،

فلن يرى المرء شيئا

غير مأساة ترسم على وجه يرى .

\*\*\*

انت لن تفهم أبدا

الى أن ترقب الحياة حين تصرب

من خلال أطراف أصابعك المنخورة

مثل الماء فى اناء مكسور .

#### هدرينتهم

مدينة فى قلب الشمس

بلا اى دفء

الا للعجزة

والسياح الذين سثموا

# القراء والكتاب

حول كتاب

« نيبول - حياته وشعره »

السحاب ، وإذا ما وصلنا إلى القرن التاسع عشر في فرنسا أيضا ، وجدنا صفوفه ممتازة من الرجال الطامح سموا بمواجههم الفردية ، وانتأزوا عن سواهم بمكانتهم الفنية ولقدراهم النادرة وعبرياتهم الجبارة أمثال فيليمان وسانت يوف وتين ونيزار .

ولنتلقى في أيجاز المراحل التي تجلوها واحد من هؤلاء الطامح لكي يصبح نافعا ، وهو فيليمان :

ولد سنة ١٧٩٠ ، وفي سنة ١٨١٢ منحه الأكاديمية الفرنسية جائزة الطفولة ، وفي إبريل سنة ١٨١٤ أعد مطبعة عامة في النقد والقها في جمهور غير كان فيه الامراء والكوف من حلفاء فرنسا ، وفي سنة ١٨١٦ لوج للعبة الثالثة بمنحيتها لفرط القاء من مونتيسكيو ، وفي سنة ١٨٢١ قبل عضوا في الأكاديمية الفرنسية حين كان في الحادية والثلاثين من عمره ، وذلك من الأمور النادرة جدا في فرنسا ، وفي سنة ١٨٢٤ عين سكرتيرا دائما للأكاديمية الفرنسية ، ونشر مؤلفا ضخما عن التاريخ ، ثم عين في كلية الآداب من السوربون استاذًا لكروني التاريخ ، وكان قبل ذلك استاذًا مساعدا لكروني الخطابة في نفس الكلية من سنة ١٨١٦ إلى سنة ١٨٢٠ . وفي سنة ١٨٢٧ نشر تاريخ الآداب الفرنسي في العصور الوسطى في مجلدين كبيرين ، ثم نشر في مجلدين أربعة تاريخ الآداب الفرنسي في القرن الثامن عشر ثم تولى وزارة المعارف مابين عامي سنة ١٨٢٠ ، وكان في هذه الانتداب عضوا بارزا في مجلس الشيوخ ، ويعد بقوة ومدافع بخصاس عن كل ما يتصل بالتعليم في فرنسا . وهكذا استمر فيليمان يسمو بمكانته وبلغت الانتظار تصوره في هذه المبادئ المتحدة : ميمان التاريخ وعيدان الآداب وعيدان السياسة وعيدان الأكاديمية الفرنسية حتى سنة ١٨٢٨ ، أي حتى تجاوز الثامنة والخمسين من عمره ، وعندها ، وعندها فقط ، يبدأ فيليمان في نقد الآثار الأدبية بعد أن قطع هذه المرحلة الطويلة .

نقول هذا بمناسبة مقال نشر في « المجلة » عدد سبتمبر ١٩٦٨ ، تعرض فيه أحد الكتاب لنقد كتاب « نيبول - حياته وشعره » الذي نشرته في دار الكتاب العربي - القاهرة ، ١٩٦٨ .

الحقيقة أننا لم نكد نخرج من قراءة هذا المقال حتى ارسمت على الشفاء ابتسامة ساخرة ، وامتلات النفس بشاعر القراءة والاشغال والاسي ، أما المرأة فكانت بالحب لجمهور المثقفين عذرا ، والخطا ، النقد الجيد النافذ القائم على الأسس السليمة لي مجتمعنا . وأما الاشغال فكان بالنسبة لصنيع مجلة «المجلة» - وهي سجل الثقافة الرفيعة كما كتب عن نفسها - من تركها هذه المهمة الطويلة ، مهمة النقد الأدبي والفني ، في أيدي شباب لم تنضجهم الأعزلة ولا الأيام ، ولم نحتك في التجارب ، ولم يعرف له أي أثر أدبي حتى يكون حكمه على آثار الآخرين موضوعيا ، وحتى لا يتخذ مكا يكتبه سلما للارتعاج ، وميادنا للظهور ولو كان ذلك على حساب من سبوا الأثيل وقرأوا المخطوطات وقهوا المصعب ، وحلوا المصطلات ، وانتجوا آثارا على غير مثال سابق .

من المسلمات العامة أن النقد قراءة صافية تنعكس الأبعاد الثقافية للمجتمع ، وهو قديم قدم الآثار الفنية والأدبية. فبحر أنه في الحقيقة يجرى في مرحلة تالية لوجود هذه الآثار التي تكون مادته ، يستعرضها ويستيقظها وينفذ إلى أصنافها البعيدة ، فيحللها ويتناول بالذكري ما لها وما عليها دون أن تكون لدى الناقد فكرة مسبقة أو غرض شخصي يمسك إليه .

والنقد بهذا الاعتبار يعتبر ضروريا لتصحيح فهم الآثار الفنية والأدبية ، فقد قال أحد الكتاب الفرنسيين « حتى جرائل في كتابه « تاريخ الآداب الفرنسي » باريس ١٩٦٨ : « كل فهم معنى الآثار الأدبي يلزم أن نقرأ ما كلفه الناقد منه » . ومن أجل ذلك كانت حياة النقد مسيرة واختيار الناقد أشد عسرا ، فالحمة عسيرة لأن حظها الواسعة الكاملة والمبادرة المطلقة ، واختيار الناقد أشد عسرا لأنهم يشترطون فيه التفحص الفكري والثقافي والاجتماعي ، ولأن ذلك التمرس على الإنتاج الأدبي .

وحيثما تتوفر هذه الشروط للناقد فإنه يستطيع أن يمارس مهنته في خدمة الآثار الأدبية من حيث العرض والتحليل والتشرح والبيان ، وفي خدمة جماهير القراء من حيث تسهيل فهمها وتيسير كشف الصلة بينها وبين الظروف الزمانية والمكانية والاجتماعية التي أوجت بها ، ثم تكليف هذه الآثار الأدبية بهذه التفت أو بذلك الطراز المخصوص . ومن هنا كان النقد عاملا هاما جدا في دفع الآثار الأدبية والفنية ، وكان المتخصصون فيه موضع التقدير والتبجيل على امتداد عصور المجتمعات الإنسانية . وقد أثر هذا الاعتماد بالنقد من العصور القديمة إلى العصر الحديث ، فأرقتنا المجتمعات المتسككة في مختلف الدول تشي ، وطاقف الاستثنائية والكرومي الخاصة للنقد الأدبي الكبارا وتقديرا للمتخصصين في هذا الميدان .

وعلى العكس من ذلك تماما حينما يتقدم أو يقل الناقد المتخصصون التمرسون ، وحينما يتهاوت النقد نفسه وتنداني أسسه وتكون على المجتمع قيمته ، فإن ذلك يكون قبيحا بزلزلة الوظيفية وسقوط القيم الفنية والفنية في المجتمع ، ووقع زمام الأدب والالفن في يد من لا يظفون شيئا ، ولا يقدرون مسؤوليتهم إزاء هذه الآثار . ليس النقد إذن بالأمر السهل ، ولكنه عسر وعسر جدا ، فقد كان من نقاد الآثار الأدبية في فرنسا خلال القرن الثامن عشر - فونت - وهو هو من نعرفه جميعا بأثره الجليلية ومكانته الشامخة حين تربيع عمل التري وعاقب

وأعود فأقول مرة أخرى أن القائل نفسه لم يزعمني ولم يشر في نفسه أكثر من إبتسامة ساخرة أو سخرية باسمة .

#### حقيقة الرسالة بإيجاز :

تحويل حياته وشعره ، هو موضوع الرسالة العفري أو الثانية أو الكلمة للرسالة الأولى أو الكبرى أو الرئيسية لتل دكتوراه الدولة من فرنسا . بعد اختيار موضوع هذه الرسالة ، ومرافقه الجامعة عليها ، تغيرت كلية الآداب المسترق ذا التسيرة العالية ليلى بروفانسال ليكون المشرف عليها ، وبعد الفراغ منها ومراجعة المشرف لها فصلا فصلا وكلمة كلمة أبدى إرادته فيها والفرها وإن لم يبطعها ، ونوقشت الرسالة وأجيزت مع مرتبة الشرف الأولى في يناير سنة ١٩٤٨ .

هذه هي قصة الرسالة والمراحل العلمية التي مرت بها : أضيف إليها بإيجاز :

أولا - النصوص اللاتينية القديمة ترجمت عشرات الآلاف إلى الفرنسية والألمانية والانجليزية ولاتزال تترجم ، ول فرنسا نفسها تكونت مجموعات من المترجمين عرفت كل مجموعة باسم خاص مثل مجموعة بوديه ، ومجموعة نيزار ، ومجموعة باتوك . الخ تقسم كل مجموعة عندما من الأساندة المترجمين يساهم كل واحد منهم بترجمة الر أو أكثر من النصوص اللاتينية بحيث يوجه لكل أسر لاتيني ترجمات متعددة ، ومن هنا يكون التفاوت يسيرا جدا بين ترجمة وأخرى كما يكون التشابه عظيما جدا بين هذه الترجمات ، ولا خير في ذلك ، فذلك طبيعة العمل مادام المترجمون جميعا يترجمون نصا لاتينيا واحدا ، ويحسون بقدر الامكان على أن تكون الترجمة حرفية ، بل أن هذا التشابه موجود أيضا بين الترجمات الفرنسية والترجمات الألمانية أو الإنجليزية .

ثانيا : المشرف على هذه الرسالة الاستاذ ليلى بروفانسال كان متخصصا في الدراسات اللاتينية قبل أن ينتجه إلى الاستشراق الذي عرف به في العالم العربي . . وميدان تخصصه في اللاتينية والدرية تركز في بيئة الانلس التي كانت مليئة بالآثار اللاتينية والعربية معا .

ثالثا : كان من الطبيعي أن من الضروري وأنا أترجم نصا لاتينيا إلى العربية أن أرجع إلى هذه الترجمات جميعا لأرى متبع هؤلاء المترجمين بالنسبة للنص اللاتيني ، ولقد كانت لي وجهات نظر تختلف من بعض الوجوه التي وجهت نظر المترجمين الفرنسيين ، وأثبتت ذلك في هوائش التي أصالي للرسالة ، كما ذكرت في مقدمة الرسالة ، تبنا بالصادر والمراجع التي اطلعت عليها والتفتت بها ، ويبلغ عددها اثنين وأربعين مرجعا : غير أنني - كما ذكرت سلفا - لم أشأ أن أقتل على القاري العربي بإيراد ما ليس له فيه فائدة .

الجمع هذا يتصور عاقل أن رسالتنا منقولة من ترجمة فرنسية كما يزعم السيد فاروق فريد ، وإن المشرف الفرنسي عليها ، الذي أجازها مع مرتبة المشرف الأولى ، كان في لحظة من ذلك حتى يجيبه فاروق فريد ليكشف هذا الأمر في رسالة نوقشت يوم كان هو في المهج سبيبا ؟ قلت منذ لحظات أنه لم يزعمني مقال فاروق فريد

وأما الأسى فلقددنا للدكتور محيى مندور والدكتور غنيجي هلال مكرين من حياتنا الأدبية المعاصرة ، فقد كانا ، رحمهما الله ، متواترا تريبا لجهة النقد في مجتمعتنا ، وقد ظهر كتابهما كما ظهرت غيرتهما حقا في هذا الميدان . ولعل مما ضاعف الأسى بالنسبة لذلك هو أننا قد عاصرناهما في باريس ، أثناء جهاد الدراسة ، كما عاصرناهما في مصر كناقلين ، فكانت قدرتهما على النقد متجاوزة تماما مع ما كان يقدر لهما أيام العمل والدراسة . ولست أدري كيف أسسمي هذا القائل الذي نشر عن كتاب « نيول » في باب « مكتبة المجلة » أنه يصلح لأي تسمية أخرى إلا أن يسمى نقلا .

ولم يعد في خلدي أول الأمر أن نذكر فيه أو نضني به أو نرد عليه تقديرا منا أن القاري الواعي لابد مندرج حقيقة الوضع ولم بجوابب التفضية لجود قراءته لهذا النوع من الكتابة .

غير أن واحدا من طلابنا الأوفياء هو الأديب نبيل فرج أخذ لي مناقشة مهمة الر حين أفضجه أن يقرأ هذا القائل في « المجلة » ، وشعر بغر قليل من الأم وكثير من المرارة وأحس ببمبلغ ما في هذا القائل من تجه وغلو فتصدى لردي في العدد التالي مباشرة .

ولقد كان للزميل نبيل فرج ميراث صديفة في أن يتنام ويصمم على الرد ، فقد كان أول التحسين للظهور هذه الرسالة ، التي ظلت مطوية منذ سنة ١٩٤٨ ، وكان أول كاتب يعتقد مدى حوارا بشأنها لأدراكه مدى أهميتها ونشره له مجلة « الأدب » البيروتية . لم لم يكتف بهذا ولا بذلك ، وإنما اتصل بالاستاذ محمود أمين العالم يذكر له ما يعرفه من امر هذا الرسالة ، فطلب الاستاذ محمود أمين العالم منه احضارها لنشر اسم مجلة ٦٧ - ١٩٦٨ ومع هذا فقد ترددت أول الأسر لنا متى يجوز من الوقت الذي اشغله في اعداد الدروس ومناقشة الرسائل العلمية وفحص نتائج التقييم للاستاذية ، وأخذ الأديب نبيل فرج يروج في رقة وبلج في رفق ، وأمام هذا الرجاء الرقيق وذلك الإغاح الرقيق لم أجسد بدا من الموافقة ، غير أنني - تقديرا مني للقوف القاري العربي وحرصا على أن يكون بين يديه نص الرسالة كما نوقشت - تسكت بأمرين :

أولا - ألا أضيف ولا أغير شيئا من نص الرسالة يوم قدمت للمناقشة سنة ١٩٤٨ ، فهي ملك لتاريخ هذه الفترة من الزمن .

ثانيا - أن أتخلف من ذكر المصادر والمراجع والقائل بقدر الامكان من الهوائش والتعليقات لعدم حاجة القاري المصري ، الذي يسبدا التعرف على التراث اللاتيني ، إليها .

وعلى هذين الاسمين نقلت صورة من النص الأصلي للرسالة . ووجدت الأديب نبيل فرج أن يوصلها نيابة عني إلى الاستاذ محمود أمين العالم يوم كان المشرف على تنفيذ الخطة ، وهكذا وصلت الرسالة ، ولم تعكث طويلا حتى اخلت دورها في النشر ، لم كان هذا القائل للشباب فاروق فريد هو الاستقبال الذي تخلصت به الحركة الثقافية في مصر لهذا الكتاب .



بشأن الكتاب فهو ناشئ، ولتأنيده نرفه وروعته وجوهه ،  
وفوق ذلك فربما يكون قد تخرج على أيدينا أسئلة له .  
ولكن الذي أزعجني حقاً هو ما جاء في كلمة رئيس تحرير  
« المجلة » الاستاذ يعقبي حتى ، في نفس العدد الذي ظهر  
فيه مقال فاروق فريد ، إذ أنها بمثابة تعليق وتأييد  
لهذا المقال ، ويكاد القارئ لهذه الكلمة يحس احساساً  
عميقاً بأن الاستاذ يعقبي حتى يصفق لفاروق فريد على  
كشفه وبيانه لهذا الأمر الخطير ، ومعنى هذا ببساطة  
وبالافتقار التي نلهمها جميعاً أن الاستاذ يعقبي حتى نذل  
مجاهد في المقال حتى قبل نشره وكأنه قضية مسلمة دون  
تريث ودون بحث عن الحقيقة ودون تثبيت من الأمر ودون  
سماع وجهة نظر الأهم حتى لا يصعب شخصي في وقتنا  
هذا بجهالة ، فراح الاستاذ يعقبي حتى يستعنت  
بذكرياته ويشير غبار الشك والمقارنة بين ما صفعته  
في كتاب « نبول » ، وما صفعه واحد من أساتذته القدماء ،  
ثم يمس على استاذة هذا أنه قدم له ولأمثاله من الطلبة  
الطوفان كتاباً على أنه من تأليفه ، ولكنه لم يكن إلا  
ترجمة حرفية « لكلمة بكلمة » شولة بشولة ، نقطة  
بنقطة ، أول سفر بأول سفر ، حاشي بهاشي من كتاب  
الفرنسي ، ثم يقول بعد ذلك أياؤدني نر هذا الجرح  
هذه الأيام « لعل كنت ولا أزال أجل الاستاذ يعقبي حتى  
واتزعه من مثل هذه المواقف ، ولكن لست أدري كيف  
سمح لنفسه وقيل ، وهو المحكذ ذو التجربة الطويلة  
الواقعة ، أن ينساق وراء ما يذكره له شاب دون تيقن ؟  
ياك تلك القيم الأدبية والفنية التي وصلت إلى  
هذا المنحدر في مجتمعاتنا ؟

وليت العصية وقعت من هذا الحد وانحصرت في  
ميدان « المجلة » فقط ولدى الكتاب الذين تصور فيهم  
صفرة المجتمع ، ولكتها ، لسوء الحظ ، لتجاوزته إلى  
ميدان أوسع ، إذ تلقف هذا الخبر ناقق في جريدة (المساء)  
لا يعرف شيئاً عن اللاتينيات ، فنشر في العدد الصادر  
يوم الاثنين ١٦ سبتمبر ١٩٦٨ ، أي بعد قرأته لما نشر في  
« المجلة » بأيام معدودة ، كلمة يردد فيها أيضاً مجاهد في  
« المجلة » ، ويتزايد من عنده ماشاء له جواب .

كيف يسبح القشرون على جريدة « المساء » أيضاً  
يمثل هذا الجول والهراد والارتجال ؟

مرة أخرى ، يالله لا لدينا من قيم أدبية !! ثم أسأل  
نفسى بعد ذلك كله : لصالح من يحطم بعضنا البعض  
الأخر ؟ وفي سبيل أي هدف يحط فريق منا - زورا وبهتانا  
- من قبلة الفريق الآخر ؟ وماهى الغاية من وراء الإزدراء  
بالقيم الأدبية التي اكتسبها فريق من مجتمعتنا بالسر  
والجور والعرق ؟ هل من الحكمة أن يوكل أمر النقد في  
مجلة لها وزنها في الحياة الثقافية إلى فريق ليدتوفر  
لأفراد بعد التجربة الكافية والخبرة الواقعية والتدريب  
الحقيقية ؟ فليس من لأعرف الباب والتقاليد الجيدة إلى  
هذه المجلة أن تغير أتهم - وهو استاذ جامعي - بما  
يوجه إليه من تهم خاصة - بكتاب قامت بنشره وزارة  
الثقافة في القاهرة ليرى فيها رأيه ويقول كلمته ؟

الحق أن هذا قد تجاوز لكل الحدود المنطقية والمعقولة .  
والآن نحب أن نعرض على القراء بعضاً من صور  
التفرد التي جاءت في مقال فاروق فريد ليرى بأنفسهم  
نماذج مما كتب ، ثم يحكموا عليه بعد ذلك أن كان ملكيته  
يعتبر في الحقيقة نقفاً أو أنه يسف عن أمر آخر ليعلمه  
الإله ..

في كلمة كتبها أول الكتاب تحت عنوان ( الحقيقة  
والتاريخ لا تتوالى فيها ذكر تجربة عشتارها وعائنا منها  
سنة ١٩٤٨ انتظارا لتعيين لي إحدى الجامعات ، وقتنا  
أيضاً أن هذه الرسالة هي الرسالة الكاملة للرسالة  
الرئيسية لتبيل دكتوراه الصولة ، وكان المشرف عليها  
الاستاذ المشرف ليبي يروفانسال ، لم قلنا أخيراً أننا  
ننشر هذه الرسالة كما نوثقت سنة ١٩٤٨ دون إضافة  
ومع تعديل طفيف لوضع فصولها وأوابها . نحنونا في  
واليك مايقوله فاروق فريد في هذا المصدر : « كنا نود

أن يخرج لنا الدكتور عون رسالة الدكتوراه الاساسية  
بدلاً من الرسالة الكاملة لها . إذ يبدو أنه لكونها رسالة  
مكتملة لم تلق العناية الكافية أو الاهتمام الوفير ما جعل  
استاذ الاشراف لاستاذ مستشرق بيها يتطلب الموضوع  
اشراف استاذ تخصصي في اللاتينيات » .

وبدل هذا ببساطة على أن فاروق فريد - باللفة  
المتعارف عليها فيما بيننا - يتدخل فيما لا يعنيه ، وأنه  
يهمل طبيعة الاشراف على الرسائل في فرنسا لأن الطالب  
هناك لا يتخطى المشرف وإنما تتخذه الآلية المختصة ،  
كما يجعل أيضاً أن الاستاذ ليبي يروفانسال كان - كما  
ذكرت - متخصصاً في اللاتينيات قبل أن تخصص في  
الاستشراق .

ويقول فاروق فريد بعدد التجربة التي عشتارها عقب  
عودتنا من فرنسا : « وبهذا الدكتور عون من هذا المنطلق  
ليسرد لنا ما عاينه وما تكبد من مصائب...مآلظ القاري  
أن يستمع إل شكوى الدكتور عون ؟ ما كان يليق به أن  
يذكر هذا في كتاب له . »

ونقول لكسيد فاروق فريد : يا بني ، أنت لم تدرك  
الغاية من ذكر هذه التجربة ، فقد أردنا في الواقع أن نظهر  
الفرق بين ما كان يعتاضه المثقلون بالبيدون عن الأحزاب  
وأصحاب السلطان والحياه في مصر سنة ١٩٤٨ وما يتمتع  
به المثقلون في الوقت الحاضر في مصر المتحررة الاشتراكية ،  
من مبدأ المساواة وتكافؤ الفرص . وهذه مسألة تاريخية  
تعرض لها ولذكرها أكثر من زميل من زملاء الجامعة .

وعن الفكرة الأخيرة في هذه الكلمة يقول السيد فاروق  
فريد : « ولكن ربما أراد الدكتور عون أن يطلع خط  
الرجعة على كل لأم بحجة أن مدة الكتاب قد مر عليها أكثر  
من ٢٠ عاماً » .

فهو يمثل هذه الروح يتوفر للنقد شروطه لكي يكون  
نقداً موضوعياً بناءً ، أن النقد الصحيح ، كما نلهمه وكما  
نلهمه الأوساط المثقلة ، لا يمكن أن يقوم على تغليب أمر ،  
ثم انترافى حقيقة على هذا الأمر ، ثم تصوب كلمات أقل



ونحن نعد للاحتفال بالعيد الألفى للقاهرة نذكر تلك المدن التي قامت قبل القاهرة الفاطمية .. ونعبر في الطريق إليها مدينة القطائع القديمة لم نعد تلقى في هذا المكان البهادر والروعة ورسوخ العسكرة والفن في تلك العاصمة القديمة فقد بادت قصورها الذهبية وبساتينها ونقوشها الزرورية ولم يعد ضوء القمر يسقط على بركة الوثيق في قصر خماروية .

ولكن مازال المكان جلال وسحر عجيب .. ومازال جامع بن طولون على رهوة جبل يشكر دليلا على عمارة هذا الزمان .

لقد جاء هذا الحاكم محملا بذكرات شبيهة في سمرقاند ووجهه طموحه إلى أن يحصل من القطائع منافسة لعاصمة العباسيين في بغداد .

وعلى رهوة الجبل شاد مسجده العظيم على دعائم من الحجر أراد بها في زمن تثير من المؤرخين أن يكفل لبنيائه البهادر والثبات . وحول الأعمدة التي تظهر في أركان الدعامات تيجان وزخارف تأثرت بأصولها العراقية ولكنها امتزجت بمناصر هلنستية وقبطية .

وفي هذه الزخارف نلمح نهجا إلى عزiza على الفنان الإسلامي هو تدخل الموضوعات الزخرفية المتماثلة وتماكب عناصر الزخرفة وتو اخلتلت تنوعاتها .

ظهرت في هذا المسجد عبقرية الفنان الإسلامي بعد أن تناول النسيج الفني لمساته وصاغه بفكرة وبراعة بدت في أسلوب التأليف والتنسيق . في داخل المسجد رحابة وجلال تثير فيها أسواره القديمة التي تحجب مساحته عن السائرين .. وعلى قمة هذه الأسوار وحدات تبدو كأنها تماثيل تجريدية تنسج إلى شيفر الفنان الإسلامي - بالتحف التي كان يودعها في نواحيها ويسقي عليها سمات الحياة حتى تبدو وكأنها رموز لأشياء وكائنات . أما مثلثة المسجد فطراز فريد بين المآذن القاهرة تزداد أصوله إلى بغداد .

ذهب الزمن بآثار القطائع ولم يبق إلا مسجد ابن طولون فوق قمته يفتخ بخلق تطلع خاتم هذا العصر إلى خلود بنياته .



جامع بن طولون

<http://Archivebeta.Sakhril.Com>

التحف المعدنية من روائع الفنون الإسلامية تشكلت تماثيلها وزخارفها في العصر السلجوقي وامتدت إلى ما بعده واشتهرت التحف المعدنية السلجوقية بإسراف تلك الأواني البرونزية والفلسية والذهبية وما حظت به من ابتكارات بلغت قمة الفن .

ومنذ العصر الفاطمي في مصر تروعت التحف المعدنية وعرف الفنان الإسلامي صناعة التماثيل من البرونز وما زال تمثل العنقود القائم عند مقبرة بيزا شاهدا على ملكة التحف عند الفنان الفاطمي .

غير أن هذه الملكة تجلت في الإحساس بتناسق الشكل في تحف العصر الأيوبي .. وفي الأمثلة الرائعة من تحف العصر المملوكي وعلى الأخص في إبريق النحاس التي بلغ إبداع الشكل فيها درجة عالية من روعة الحس ..

هذه الأواني من النحاس المطعم بالفلسة والحاصلة بأدوع الزخارف دليل على أن عصرنا النحاسية كانت تصورا حافلة بأعلى الأقطار الحضارية وعلى أن الفن في هذا المكان كان صنوا للحياة ، لا يعيش بمعزل عنها ولا يمثل تشاؤما قلما بذاته وإنما هو شيء كامن في حيلة الناس ، يعيشونه في أدوات حياتهم ويخلطون به في كل مظهرها .



إبريق من النحاس من العصر المملوكي

لتصوير عبد الفتاح عيد